س/ز

Roland Barthes

رولان بارت

ترجمة وتقديم وتعليق

محمد بن الرافه البكري

S/Z

الكتاب الجديد

رولان بارت

س\ز

ترجمة وتقديم وتعليق

محمد بن الرافه البُكري

دار الكتاب الجديد المتحدة

Original Title:
S/Z
by **Roland Barthes**
Copyright © **Éditions du Seuil**, 1970

جميع الحقوق محفوظة للناشر بالتعاقد مع دار سوي

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية 1970

© دار الكتاب الجديد المتحدة 2016

الطبعة الأولى
آذار/مارس 2016

س\ز
ترجمة محمد بن الرافه البُكري
موضوع الكتاب نقد أدبي
الحجم 17 × 24 سم
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد برش مع ردّة

ISBN 978-9959-29-628-3
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)
رقم الإيداع المحلي 2013/125

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + **خليوي** 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + **فاكس** 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 + - بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + **نقال** 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني oeabooks@yahoo.com

إهداء المؤلف

هذا الكتاب أثرٌ لعملٍ تمَّ خلال حلقة دراسية، استمرتْ طيلة سنتين 1968 و1969، انعقدتْ بالمدرسة التطبيقية للدراسات العُليا بباريس.

أرجو من الطَّلَبة والمُستمعين والأصدقاء، الذين ساهموا في هذه الحلقة الدراسيّة، أن يتفضلوا بقبول إهداء النص، الذي انْكَتبَ وَفق سماعهم.

مقدمة المترجم

«بالأشياء الثقافية، نبني النظرية، ونخوض المعارك النقدية، ونستمتع».

ر. بارت، **بارت بقلمه**، دار سوي، 1975

«ليس اللسان، بوصفه إنجازاً لكل اللغات، برجعي ولا بتقدمي؛ إنه -بكل بساطة- فاشي؛ لأن الفاشية ليست منعاً من الكلام، وإنما إجبار على الكلام».

رولان بارت، **الدرس**، بوان،
سلسلة دراسات، دار سوي، 1978

«(...) في الحديث الواحد شفرات عديدة وأصوات كثيرة لا مُفاضلة بينها. الكتابة هي بالضبط هذا الفقدان للأصل، وإضاعة «الدوافع» لصالح حجم من انعدام التحديد (الإبهام) أو التحديد المضاعَف: هذا الحجم هو، بالضبط، الإعناء. تصل الكتابة بدقة وضبط في الوقت الذي يصمت فيه الكلام وينحبس، أي في اللحظة التي لا يُستطاعُ فيها ضبط من يتكلم وحيث نلاحظ فقط أن كلاماً قد بدأ ça commence à parler».

رولان بارت «تحليل نصي لحكاية:
"القول الفصل في حالة السيد ڤالدمار
لإدغار آلان پو»، ت. محمد البكري. مجلة **فضاءات مستقبلية**،
العدد 2–3، 1996، ص36، الدار البيضاء–المغرب

نضع بين يدي القارئ الكريم النص العربي لِكتاب رولان بارت المُعنون بـ س\ز (S/Z)؛ حتى وإن انقضت أربعون سنة ونيّف على صدور طبعته الأُولى (سلسلة «تيل كيل»، دار سوي، باريس، 1970، 280ص)، وأصبح الكتاب، في نظر البعض، مرجعاً «كلاسياً» قديماً؛ لكن يُمكن، مع ذلك، الاعتقاد أن ليس من السهل، مهما كان الحال، لأي ثقافة عصرية وحداثية، سيميائية ونقدية وأدبية وفكرية -وهي تقع، من حيث تفاعلها الجيد، في تقاطع طرق التخصصات الإنسانية والاجتماعية والحوار الحضاري- الاستغناءَ عن ترجمة جيدة لهذا الكتاب، بعد إنجاز هاتِه المهمة، وبعدها فقط، يُمكن أن يبدأ النقاش البنّاء، ليس قبل. ثم إن الكتاب حمل في ثناياه مشروعاً جديداً مُتميزاً، لا يُمكن الاطّلاع الضروري والكافي عليه، مهما كان نوع الهدف والغرض، أن يحصل بدون العودة إلى مصدره الأول والرئيس؛ وليس الاكتفاء بالوسطاء والمراجع الثانوية والنُّقولات المُجتزأة. فضلاً على أن من الصعب الادّعاء والتأكيد أنه، على الأقل بالنسبة للكثيرين من عشاقه، قد فقد جِدّته وقدرته على إثارة النقاش والجِدال على شتى الأصعدة. ليس من العدل في شيء، بعدئذٍ، أن تبقى رفوف المكتبة العربية خاليةً من كتاب خصب كهذا، وتَرْكِه ضحيةً لِحكم عامل التأخر الفظيع، الذي يطال نقل مراجع ومصادر رئيسة في الفكر الغربي (وليس هذا الكتاب فحَسْب) إلى لُغة عربية مُبينة وعصرية؛ والاستسلام نهائياً لمشيئة عوامل ضعف تواصلنا، ونقص تفاعلنا الإيجابي مع هذا الأخير، وسطحية استيعابنا وتمثّلنا له، وسلبيات وضعف إنتاجية نشاطنا الثقافي الحداثي: (ظاهرة تُشكل موضوعاً ثرّاً لبحث إناسيّ واجتماعي). لم نتوانَ أبداً -منذ مطلع الثمانينيات- عن جعل هذا الكتاب، بين الفَيْنة والأُخرى، محور اهتمام الطُّلاب، كما لم ندَّخر جهداً، منذ ذلك الحين أيضاً، في الحث على إنجاز ترجمة عربية له، ما دام لم يكن مُتيسراً لنا ذلك، بسبب انشغالنا، كل الانشغال، بالعمل وبالبحوث في مجال «التحليل اللساني للخطاب السياسي المغربي».

بمجرد إنهائنا للمشروع المذكور، أقدمنا -وعياً بما سبق وتمشيّاً مع المبدإ، القديم- الدائم، القائل: إن الترجمة الهادفة والجادة في إطار التخصص فعلٌ رئيس وتأليفٌ غير مباشر على هاتِه المهمة، بمجهود فردي مرهق؛ لكن، ليس دون إشارات تشجيعٍ، فاض بها كرم بعض الأصدقاء الأعزاء والمهتمين المحترمين، القليلين جداً ويا للأسف! ممن توسّموا فينا، مشكورين، قدرة -لا ندّعيها- على إنجاز عمل من هذا النوع. رغم كل المثبّطات والعوائق، وعلى حساب جدول الأولويات الشخصية كان من الضروري تخصيص جل الوقت، الفاضل عن عملنا، على امتداد مدة ليست باليسيرة، لإنجاز هذا العمل. لم يكن هيّناً نفضُ غبار السنين، بقصد خلق حافز نفسي، عن أوراق منها ما يعود إلى أكثر من ثلاثين سنة انقضت؛ ولم يكن سهلاً العود إلى اهتمامات بَدَت لنا مُوغلة في القدم، رغم أن حبل الوصل بها لم ينقطع قط: نعني زمن بداية محاضراتنا في الدَّلائلية (التسمية الأُخرى لما يُطلق عليه اليوم السيميائيات والمرجو، دون تشدد، قبول التراوح بينهما إلى حين) وزمن ترجماتنا الأُولى لنصوص من الفكر الحداثي وما بعد الحداثي.

أ

الملاحظ عامة أن أعمال ر. بارت -إضافةً إلى شخصيته الثقافية الكاريزمية والرمزية- لا زالت تحظى، حتى يومنا هذا، باهتمام كبير، يفوق المتوقع أحياناً، في الأوساط النقدية والثقافية الغربية على الأقل: وعلى رأس مؤلفاته، التي لم تفقد جِدّتها ولا الاهتمام بها نجد (س\ز)، الذي يتأكد، يوماً بعد يوم، أنه من تلك الكتب القليلة التي تشغل، باستمرار وتزايد، المُتخصصين والمُهتمين والقُرّاء من تخصُّصات وآفاق متعددة: إذ لا يهدأ النقاش والجِدال حوله ولا تتوقف البحوث الجادة والمُساجلات إلا لكي تُستأنَف جدعةً، يوماً بعد يوم، بطريقة مُباشرة وغير مُباشرة، في المقالات والدراسات والبحوث الرصينة بمُختلف اللُّغات الأجنبية، لا سيما فيما وراء البحار. ولو أردنا جرد مُختلف الأحكام والتقويمات المُلصقة به، سلباً وإيجاباً، لطال بنا المطاف ولقصَّرنا، رغماً عنا، من جِهتين: من جِهة صُعوبة الإحاطة بكل ما قيل ويُقال بصدده في مُختلف اللُّغات؛ ومن جِهة كون الإنتاج الفكري والنقاش المرتبطين به ما انتهيا ولا توقفا.

يكفي أن نذكر -مثلاً لا حصراً- ما أثاره بصَدَد س\ز من سِجال نقدي حاد كل من صاحب مشروع «منطقة السرد» كلود بريمون (1996)[1] وتوماس پاڤل (1996)[2]، ثم هما معاً في كتاب (**من بارت إلى بلزاك: خرافة نقد ونقد خرافة**) (1998)[3]، والردود العديدة التي انهالت عليهما[4] زيادة على ذلك نجد الاهتمام بنشر أعماله الكاملة[5]، وتحقيق ونشر دروسه ومحاضراته[6]، وترجمة

(1) - BREMOND, Claude (1996): Variations sur un thème de Balzac, *Communications* 63, pp. 133-158.

(2) - PAVEL, Thomas (1996 a): *S/Z*: utopie et ascèse, *Communications* 63. pp. 159-174.

- PAVEL, Thomas (1996 b): Allusion et transparence. Sur le "code culturel" de *Sarrasine*, *Travaux de Littérature* IX, pp. 297-311.

(3) - Claude Brémond, Thomas Pavel, *De Barthes à Balzac: fiction d'une critique, critique d'une fiction*, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1998.

(4) A- Thierry Mézaille, **Que garder aujourd'hui de la lecture thématique de S/Z**?

B- La lecture littéraire, 2000, Klincksieck (V. Jouve éd.).

C- Vincent Joly - **S/Z, densité utopique d'une œuvre limite,** in HERBE site consacré à R. Barthes.

D- ROLAND BARTHES, LE GRAND MALENTENDU. Article paru dans le journal *Le Monde* (édition du vendredi 24 mars 2000), reproduit in **fabula**. site de la recherche en littérature

E- LEQUEL EST LE BON? texte paru originellement en anglais sous le titre "Who is the real one?", *Writing the Image After Roland Barthes*, éd. Jean-Michel Rabaté, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1997. Traduction Marielle Macé et Alexandre Gefen, revue par l'auteur.

(5) - نشر أعماله الكاملة إيريك مارتي:

Barthes, Roland, *Œuvres Complètes*, Seuil, 1942-1980. 5 tomes. 2002. Présentation et édition: E. Marty.

(6) - حُقِّقتْ ونُشِرت كثير من دروسه ومُحاضراته. نشر التدوين الخطي لدروس رولان بارت عن **صرّازين** نفسها منذ سنتين، قدّم له الباحثان: كلود كوست Claude Coste وآندي ستافورد Andy Stafford، بتقديم لإيريك مارتي، في سِفْر ضخم من 608 صفحة:

R. Barthes, **Cours/Ehess, 3 - Sur Sarrasine de Balzac**. Avant-propos d'Eric Marty. Présentation et édition de Claude Coste et Andy Stafford.

Paris: Seuil, coll. Trace écrite, 2011.

- وعن «**تهييئ الرواية**»، خلال مُحاضراته في الكوليج دو فرانس، صدر مجلدان:

- Roland Barthes, **La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980),** Paris, le Seuil, 2003.

كل ذلك بكثافة إلى اللُّغات الأجنبية، حيث تحظى باهتمام وانتشار واسعين[7] إضافة إلى النشر الورقي، يُمكن للقارئ أن يُكوِّن فكرةً كاملة عن راهنية س\ز ورولان بارت، أيضاً، من خلال مراجعة متأنية للنشر في المواقع الرقمية الجامعية والمؤسسية الجادة المخصصة لـ **رولان بارت** و**س\ز** و**صرّازين**، كأعمال الندوة المفتوحة عن «**راهنية بارت**» و«**معجم رولان بارت**» من تنظيم مجموعة البحث الفرنسية «**فابولا**»[8].

الكتاب في الأصل «أثر» -وبالمعنى الذي يسبغه على اللفظ جاك درّيدا أيضاً- لعمل تدريسيّ، وهو الصيغة المطبوعة لخُلاصة دروس امتدّت طوال سنتي 1968 و1969، «بالمدرسة التطبيقية للدراسات العُليا» بباريس (انظر الإهداء). الكتاب -ما عدا المُقدمة والفواتح والملحقات، التي لا تشغل جميعها حيّزاً كبيراً- **تحليلٌ نصي لمحكي**: عبارة عن قصة قصيرة (في 31 صفحة من القطع المتوسط)، كتبها الروائي الكبير أُونوريه دو بالزاك سنة 1830، عنوانها «**صرّازين** Sarrazine» (راجع الملحق الأول لهذا الكتاب). وكلاهما -كما سلفت الإشارة- مظنّة لإشكالات ونقاشات ودراسات لا تنتهي. وكأن ر. بارت -دون سعْيٍ منا لتسجيل مُبالغة في التشبيه ترتدّ تبخيساً وتضخيماً له- فتح جرة باندور ثانية، بصددها حين ألف عنها «س\ز».

---

(7) يمكن للقارئ بالإنكليزية مثلاً أن يرصد بسهولة صدى أعماله في البلدان الناطقة بهاتِه اللغة والنقاشات المتنوعة بصدد س\ز ذاتها ورولان بارت عامة: نُحيل هنا إلى مثال فقط هو:

P. Crowther, Critical Aesthetics and Postmodernism [Esthétiques critiques et postmodernisme], Oxford, Clarendon Press, 1993.

- أما باللغة الصينية فنُحيل، مثلاً، إلى مقال:

- Quian Han, "Un Roland Barthes entre le texte et l'oeuvre"; **Synergies** *Chine* ñ5, 2010, PP.187-193.

(8) المواقع الرقمية الجامعية والمؤسسية الجادة المخصصة لـ **رولان بارت** و **س\ز** و**صرّازين**، كأعمال الندوة المفتوحة عن «**راهنية بارت**» و«**معجم رولان بارت**» من تنظيم مجموعة البحث الفرنسية التابعة للمدرسة العليا «فابولا»: http://www.fabula.org و Herbé والمواقع ذات الصلة الوثيقة.

- ب -

قد يحسن في هاتِه العُجالة الإشارة -ولو بسرعة- إلى السِّياق الذي كتب فيه ر. بارت هذا الكتاب، قبل أن نُلقي قليلاً من الإضاءات الخاطفة على بعض الملامح الرئيسة للمشروع الذي يحمله:

يأتي المشروع، الذي تكفّل س\ز بعرضه واقتراحه: 1 - في مرحلة خاصة من تطوُّر الفكر الغربي عامة؛ 2 - تطوُّر السيميائيات، المُتداخلة بعلاقات وطيدة مع التطوُّرات اللسانية العامة؛ 3 - تطوُّر فكر رولان بارت ذاته:

1 - على المستوى الأول: يَندرج «س\ز» ضمن تيار هائل من الفكر والمُمارسة (اتجاهات علمية وفكرية وفلسفية وأدبية وفنية تتصارع وتتفاعل) طَبَع الغربَ المصنّع. كانت فرنسا طليعته: **تيار** يُمكن وسْمه باسم **«إعادة القراءة»** وموضوعه **النُّصُوص المُؤسِّسة للنظريات المُنتجة لقطائع معرفية**، من جِهة، و**في** سياق البحث المحموم عن **منهج جديد لقراءة النُّصُوص والتشكيلات الخطابية-الموضوع**؛ يمكن تصنيفهما وفق محورين: أولهما عام؛ والثاني أشد خُصوصية وضيقاً:

- إعادة قراءة الكتابات المُؤسِّسة **لنظرية المادية الجدلية التاريخية**؛ لا سيما نُصُوص كارل **ماركس** من لدن **لوي ألتوسير** وجماعة الباحثين المُلتفّين حوله في العديد من المُؤلفات الذائعة الصيت (مثل **لأجل ماركس**)، التي صدرت خلال الفترة المُمتدة بين 1965-1973؛ وإن كان ر. بارت شبه مُلتزم على عكس درّيدا مع مجموعة **تيل كيل** الطليعية التي كانت تصوغ كل المُستجدات الفكرية داخل المنظور المادي الجدلي غير التقليدي والأكثر يسارية؛

- قراءة مُغايرة لـ **أسس التحليل النفسي** وعلى رأسها نصوص س. فرويد، **خارج** المُؤسسات المُكرّسة رسمياً، من طرف **جاك لاكان** J. Lacan وتلامذته: (**كتابات**) الجزء 1 سنة 1966 والثاني سنة 1971، أدّت إلى بَلْوَرة نظرية مُتكاملة عن الذات المُنشطرة؛

- قراءة م. فوكو M. Foucault لربائد **تاريخ المعرفة** من خلال رصد **ربائد** مُؤسسات العلاج البدني والعقلي والاعتقال والوقاية ومُمارسة الجنس، ويُقدم من خلال **حفريات المعرفة** نظرية مُتكاملة في نقد الخطابات وتحليلها؛

- قراءة كلود ليفي-ستروس لـ **خرافات وسلوكات** أو عادات القبائل الأصلية (المسماة بالبدائية) واستغلاله للسانيات الوظيفية السلافية من خلال ر. جاكبسون و. ڤ بروب؛

- قراءات أُخرى متفرقة منها أعمال جاك درّيدا (**تفكيك مركزية البنية والدليل**)؛ وبول دومان P. de Man على إثره؛ ثم تلك المراجعات التفصيلية التي استهدفت أعمال الفيلسوف "نيتشه" من لدن كثير من المُفكرين الذين مارسوا قراءات تفصيلية.

- عملت مُختلف العلوم الإنسانية والاجتماعية -وقد أحسّت بأزماتها الداخلية، لا سيما أمام تطور اللسانيات- على البحث عن طرق جديدة وفعّالة لقراءة نصوصها المؤسسة وفحص الربائد الخاصة بموضوعها وتفكيك وتحليل الممارسات الخطابية المتنوعة: استكناهاً واستنطاقاً، مقتفيةً هذا المنوال أو ذلك مما ذكر.

أما على المستوى الأخص، فنلاقي نوعاً من التعليقات التفصيلية والمتأنية والمُدققة لأعمال أدبية، مثلما فعل رومان جاكبسون في شعرياته وميكائيل ريفاتير Michael Riffaterre في دراساته الأُسلوبية والسيميائية، وليو سبيتزر Leo Spitzer في أُسلوبياته، وإريك أورباخ Erich Auerbach في محاكاته (Mimèsis)، وجان بيار ريشارد في كثير من أعماله، وتزيفيتان تودوروف في أعماله الشعرية النقدية المتعددة، وفيليب لوجون في تحليله لمواثيق السِّيَر الذاتية.

2 - كانت **اللسانيات** بمُختلف تياراتها البنيوية قد أثبتت، منذ مدة، أنها العلم الإنساني الرائد. مما خلق، بالتالي، لدى العلوم الإنسانية والاجتماعية انتظارات ومطالب تتعلق بتوفير مناهج جديدة وفعّالة -غالباً ما اختُزِلت في شكل وصفاتٍ- تساعدها على تحليل النُّصُوص والخطابات التي تشكل موضوعات لها، من ناحية، ومن ناحية ثانية، تنافس بها تقدّم اللسانيات. لكن اللسانيات لم تفكر -حسب برنامج عملها الخاص- جدّياً في محاولة مقاربة ظاهرتي «الخطاب» و«الدلالة»؛ حيث أبقتهما في الغالب حتى سنوات 1960، منطقتين مَقصيتين وشبه مُحرّمتين، تُشكّلان المُهْمَل والفاضل وغير العلمي. ما عدا استثناءات محدودة: تمثلت أساساً في أعمال باحثين من نوع: زليغ هاريس: **تحليل**

الخطاب: (1952)؛ لويس هلمسليف: **لأجل دلالة بنيوية.** (1957)؛ رومان جاكبسون: **اللسانيات والشعريات.** 1960 و1963؛ كإشارات مرجعية تتوخى ضرب أمثلة وليس الانتقاء، فبله الاستقصاء.

يستوقفنا، بُعَيد هذه اللحظة مباشرة، تاريخان، أو علامتان بارزتان؛ يُشكّلان، معاً، ما أسميناه مرة، «ميلاداً ثانياً»، إن جاز لنا هذا التعبير طبعاً -للدلائلية، هما: انعقاد مؤتمر "**أنظمة: الدلائل والعلامات غير اللفظية**" بـ «طارتو» سنة 1962- الاتحاد السوفياتي سابقاً، سهر عليه **يوري لوتمان** وجماعته؛ ثم صدور العدد 4 من مجلة "Communications" الفرنسية. سنة 1964، متضمناً مجموعة دراسات ومساهمات وبحوث طليعية في الدلائليات، كلها كانت إيذاناً بمشاريع سيميائية ستُؤثر تطوُّراتها تأثيراً حاسماً في الحاضر والمستقبل، على رأسها كانت دراسة ر. بارت «مبادئ السيميولوجيا»؛ الذي سيُشكّل العددُ الشهير الثامن من المجلة نفسها عن "**التحليل البنيوي للمَحْكيّ**" امتداداً قوياً له، وتكملة استثنائية حقاً، نظراً لأهميته التاريخية الراسخة. ويمكن أن ينضاف إلى ما سبق علامات مرجعية لها دلالة قوية مثل: أُمبرتو إيكو: **العمل المفتوح** (1965)؛ إ. بنفينيست: **قضايا في اللسانيات العامة، 1.** (1966)؛ أ.-ج. غريماس: **الدلالة البنيوية**، (1966)؛ لويس بريتو: **رسائل وإشارات** (1966).

سرعان ما تمخضت الحركة خلال السنوات 1966-1969 على تغيُّر جذري في توجهات البحث اللساني والدلائلي نحو **الدلالة والخطاب** أو **النص**. تجلى ذلك في العمل الجدي لأجل وضع أسس نظرية متينة وطرق منهجية لتحليل الخطابات، وتجريب كل ذلك وتطبيقه بكيفيات مُتعددة. إذ لم تلبث أن توالت بعدئذ، أو بالتزامن معه، على أقصى تقدير، تيارات لسانية وسيميائية أخرى في بلدان مُختلفة لـ **تحليل النص** أو وضع **نحوٍ** له أو **تحليلٍ للخطاب** أو تطويرِ **لسانياتٍ** للنص الخ. وظهرت دراسات متميزة وحاسمة ساهمت فيها كل الأجيال والاتجاهات والثقافات اللاتينية والأنغلوسكسونية (الدلائلية الأمريكية من ش.ص. بيرس وش. موريس وتوماس سيبوك) والسلَافية (اكتشاف أعمال الشكلانيين الروس ونشرها والتعريف **بأعمال م. باختين الغنية**، بعد مقالات جوليا كريستيڤا منذ منتصف الستينيات). وظهرت مجلات مُتخصصة وجمعيات وطنية ودولية. كل ذلك آذن ببداية زمن انفجار الكتابات وتناسل المراجع، التي أصبح من الصعب، شيئاً فشيئاً، حصرها.

3 – غالباً ما أُثِيرتْ مسألة صُعوبة فهم مكانة س\ز وإدراك خُصوصيتها وتصنيفها، والعسر والضيق اللذين يعانيهما الدارس إزاءها. فكان أن رد البعض الأسبابَ إلى صُعوبة، أو سُوء، موْقَعَتِها ضمن المسار الفكري لمؤلفها. لكن هذا ليس سوى مظهر من مظاهر نقاش، ذهب مذاهب شتى في الأوساط السيميائية والنقدية في العالمين القديم والجديد، بصدد س\ز في ذاتها، وفي علاقاتها بموضوعها وبنظريتها ومنهجها، بالتحليل البنيوي للمَحْكيّ والمرحلة النصية في حياة بارت، بل وعلاقاتها بمُكوّنات هذه المرحلة ذاتها، وبالمرحلة البنيوية وما بعد البنيوية، ومسائل القطيعة أو الاستمرار، وباقي القضايا المُتفرّعة عنها أو المُناقضة لها.

نتأنّى، فيما يلي، قليلاً لتوضيح بعض ملامح هذا المسار وتحوّلاته، لنُموقع بطريقة أفضل س\ز ضمنه: ولأنه مسار ارتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور السيميائيات ذاتها، خلال العقود الثلاثة الأُولى من النصف الثاني من القرن العشرين، لم يكفّ حتى الآن –ربما– عن التأثير المتواصل، وإن كانت الكثير من القضايا، التي اعتُبِرت طليعيةً وجديدة في حينها، قد أصابها التقادم اليوم. لاسيما وأن ر. بارت قد عمل جِدِّيّاً، عن وعي عميق ونقدي، على أن تحظى المرحلة النصية بتلقي نسغ وعُصارة المرحلتين السابقتين اللتين حذاهما دافعان: **ممارسة البحث العلمي الصارم والالتزام العنيد بالدلائلي والسياسي**.

صاغ رولان بارت –المنظورُ إليه في ذلك الحين كمُمثل رسمي للسيميائيات– المسألة من زاوية نظره الخاصة، في (مُحاضرة **«المغامرة السيميائية»**. 1974) إذا رأى أن السيميائيات ليست، بالنسبة إليه، **قضيةً** ولا **مادةَ تخصُّص** ولا **علماً** ولا **مدرسة** ولا **حركة** يندمج فيها، وإنما **مُغامرة** شخصية –ليس بمعنى ذاتية– وإنما بمعنى **ما يأتيه من الدال**. مرت هاتِه المغامرة بثلاث مراحل:

أولاً: الاستكشاف والدهشة أو الأمل والنقد:

مرحلة استكشاف اللغة والدراسة النقدية للكتابة الأدبية البرجوازية (**الدرجة الصفر**. 1953) ومُواجهة الخطابات الخُرافية للبرجوازية الغربية (**خُرافيّات**. 1957) بدراستها ونقدها انطلاقاً من التزام أيديولوجي، تحت تأثير كلٍّ من ج.ب. سارتر وك. ماركس، وبرتولد بريشت؛ حيث حلّل في مجموعة مقالات **خرافيّات**

عصرية مثل المصارعة الرومانية وعرض سيارة د.س (D.S). والجملة الاستعارية الخ. في الوقت نفسه كانت، أيضاً، مرحلة اكتشافه للنصوص النظرية المُؤسِّسة للسيميائيات: نعني خاصة -حسب الترتيب الزمني لقراءته لها -مؤلفات لويس هلمسليف ودو سوسير، فمنها استمدّ أسلحته -هو الملتزم ثقافياً- بوسائل علمية ناجعة لدراسة عمليات إنتاج المعنى، التي تُحوّل البرجوازيةُ بواسطتها -وفي إطار عملية خداعٍ وتدليسٍ هائلة- ثقافتها **الطبقية** المحدودة إلى ثقافة **كونية** (إنسانية). اكتشافاتٌ دفعت به إلى التيقّن، أيضاً، من أن **نقد الثقافة البرجوازية -والسيميائيات** ذاتها- لا يُمكن أن يحصلا قطعاً، إلا بطرق سيميائية.

ثانياً: إرادة بناء العلم:

تمثّلت النتيجة الحتمية للمرحلة السابقة في المرور إلى ما أسماه، هو نفسه، بالمرحلة **العلمية** في مساره هذا. جسّدها كتابان رئيسان في تاريخ تكوّن السيميائيات، هما؛

1 - **مبادئ السيميائيات**، (المترجم بعنوان **مبادئ علم الأدلة**. عيون المقالات. الدار البيضاء. 1986): تمثَّل الهدف من ورائه، أصلاً، في وضع كتاب لتدريس السيميائيات في الجامعات. وككل كتاب مدرسي عن مادة جامعية، فلا بد له من توخي تحقيق شروط النموذج العلمي، أو على الأقل، شروط نموذج الكتاب العلمي المدرسي في عرض المبادئ الأساس للمادة التي يُعالجها. لكن الكاتب تعدّى هذا النطاق المعهود والمحدود إلى ما يُمكن نعته، كما قال الدلائلي الأمريكي توماس سيبوك -**بفتحٍ** لـ «**جرة باندور**». لم تكن الشرور، التي انطلقت بقوة وكثافة من جرة ذات المواهب سوى المبادئ والمقترحات النظرية والمنهجية، التي سينبني عليها جزء كبير من النِّتاجات في حقل السيميائيات المعاصرة والفاعلة. حوى الكتاب، بكل بساطة، زبدةَ مراجعةٍ وتطويرٍ نقديٍّ وعميقٍ للأسس النظرية والمنهجية، التي بلوْرَها درسُ اللسان البشري وأنظمة التواصل الأخرى، بل وجميع الأنسقة الدالة؛ إضافة إلى الأعمال التحليلية والتطبيقية المنجَزة حتى ذلك الحين. شكّل الكتيّب بسرعة أداةَ عمل ضرورية لمراجعة النظرية والمنهج ولدراسة الوقائع الدالة: سواء أكانت لفظية (نصوصاً وخطابات) أو غير لفظية (مثل وقائع **التدلال** في الصور والموسيقى والإيقاع

والمعمار إلخ...)؛ بواسطته، أيضاً، صفّى رولان بارت الحسابَ مع النظرية والمنهج؛ وعلى أساسه وبه، كتب أهم كتاب في السيميائيات التطبيقية، خلال العقد السابع من القرن العشرين ولمدة طويلة، ألا وهو كتاب: **نظام الأزياء** "Système de la mode" - (دار سوي، باريس. 1967).

فمن بين أهم المبادئ والاختيارات التي تضمّنها الكتاب الأول -ولو على سبيل شحذ الذاكرة والتمثيل مرة أخرى-، نذكر ما يلي:

1. 1. إن الأنظمة الدالة غير اللفظية، مهما كان نوعها، مجبرةٌ على المرور عبر اللغة الطبيعية بكيفية أو أخرى. مما يجعل موضوع الدلائلية، بالضرورة، هو **كل الخطابات المتحدَّثة في عالمنا، ومهما كان نوعها**: أي أن يصبح هذا العلم الجديد مُندمجاً ضمن **لسانيات** من نوع جديد: **لسانيات شاملة أي عابرة لكل أنواع العلامات والدلائل المستعملة للتعبير والتواصل**. لقد قلب ر. بارت الأطروحة الأساس لفرديناند دو سوسير عن "السيميولوجيا"

1. 2. خرق المبدأ والإطار الضيق لمفهوم **التواصل** (الذي حصرت داخله النظرية الوظيفية الأُولى والصلبة -منذ حلقة براغ- مجموعَ تصوّراتها السيميائية، بوصفه المعيار والمبدأ الأول لكل تحليل دلائلي) بواسطة بَلورة مبدأ **الدلالة** (كما طوّره لويس هلمسليف): **سيصبح** موضوعُ السيميائيات **كل الأنظمة أو الأشياء التي تدل وتعني لبني البشر شيئاً** ما. سواء أكانت تلك الأنظمة والأشياء لغات لفظية أم غير لفظية أصلاً، كالإشارات والعلامات والأمارات والرموز. بذلك تطوّرت **دلائلية الدلالة** وأعطت للدلائلية عامة نفساً جديداً وشحنةً قويةً، لا زالت مُحرّكها الأساس، بعد التعثرات التي لم تُفلح في التغلّب عليها من ذي قبل.

1. 3. لكن رولان بارت قام داخل **دلائلية الدلالة** (: لويس هلمسليف. أ.ج. غريماس، ومن حذا حذوهما) باختيار حاسم، إذ جعل من **دلائلية الإيحاء** -وهي دلائلية غير علمية، حسب التصوّر النظري للويس هلمسليف ومدرسة باريس- موضوعاً للبحث، وفي الوقت نفسه، أداةً للتحليل النصي بمعناه الموسع والمتعدد.

1. 4. المبادرة إلى تهذيب وتشذيب وتطوير الجهاز النظري والأدوات المنهجية والعمل على القيام بتطبيقات عينية، مثل مجموعة الأمثلة التي قدّمها في

مبادئ السيميولوجيا وبحثيه في **نظام لباس الأزياء والصورة**؛ وبشكل ما -قبل ذلك- في **الخرافيات** لا سيما ما طوّره فيما بعد... إضافةً إلى جرأة بارت على اجتراح الجديد في المفاهيم وفتح إمكانات خارقة للبحث النظري والعملي، رغم النقد الجارح الذي تعرّض له، أحياناً، من هنا وهناك.

2. حمل **نظام لباس الأزياء**، بناءً على ما صاغه الكتاب السابق من مُقدّمات واقتراحات، مشروعاً رائداً وفريداً في تأسيس سيميائيات علمية، صرفة وتطبيقية، بوّأه الصدارة ضمن الأعمال السيميائية واللسانية الكبرى؛ لأنه جاء ليبني **نحوَ لغةِ لباسِ الأزياء**، بكل ما يتطلّبه هذا العمل من صرامةٍ وتقشّفٍ وزهد وتأنّ وتقصّ وتدقيق وصَرامة وتتبُّع للمشكلات العملية والتفصيلية والتعقيدات وتحليلها وصوغ قواعد عامة لها. خلاصة القول إن هذا الكتاب نموذج الكتابة **الدلائلية السيميائية** ذات الطابع العلمي الصارم، التي تجسد منطقاً عاماً للدلائل والخطابات وتقنّن عملياته الجدلية بتجلياته الخاصة عبر خطابات محددة (لكن، من سُوء الحظ أن ثقافتنا لم تُولِ هذا الكتاب ما يستحقه من اهتمام ولم تستفد منه بالقدر الكافي).

سنجد أن المؤلف لم يستبْق فيما بعد -أي خلال المرحلة **النصية**- من لحظة الأوج العلمي هاتِه في تاريخ تكوُّن السيميائيات، سوى طابع **النَّظْمَنة فيها** la systématique، بدعوى أن نشاط التصنيف والنَّظْمَنة هذا منحه لذةً استثنائية، نوعاً من السَّكْرة الإبداعية النادرة، مثل كبار المُصنّفين: كالمركيز دو ساد وشارل فورييه؛ بل إن لذة النظام حلّت لديه محل **«هو» العلم** le surmoi de la science: **إنها لذة الدالّ في النص**.

بهذين الكتابين، أنجزت الدلائلية من خلال **مغامرة** رولان بارت السيميائية، طفرةً نوعية ورائدةً على المستوى النظري والمنهجي والتطبيقي، تجاوزت بها تردد مرحلة التأسيس وتذبذبها، وحاولت الانتقال إلى مستوى العلم العام لكل الأنظمة الدالة، ومن ضمنها النص الأدبي والخرافي. تجربة فتحت مجالاً جديداً ومناسباً، لكي تعود السيميائيات إلى مراجعة أسسها وجذورها وممارساتها العلمية لتنتقدها نقداً جذرياً، حسب تصريحاتها على الأقل: مراجعة أدّت برولان بارت إلى رِيَادة آفاق جديدة، لم يرضَ فيها للسيميائيات بأن تكون مجرد علمٍ وضعيٍّ عادي.

واتجه نحو **لذة الدال في النص**: نحوَ الممكن من تلك القراءة المثالية المنشودة، التي ستُشكّل جوهر المرحلة **النصية**: قراءة -كما قيل- بلا فضلات، بلا نسيان، صافية، دقيقة، تقسيمية ومنظورية. قراءة ليست بممارسة للحلم، وليست، بالتالي، استغراقاً ولا تَيهاناً في الأحلام؛ لكنها تهَلْوُس وخدَر بمعنى «الدقة العالية»، الذي كان يسبغه شارل بودلير على هذا اللفظ.

ثالثاً: النص، من إرادة المعرفة إلى الرغبة في المتعة أو من التحليل البنيوي للمَحْكيّ إلى التحليل النصي للمَحْكيّ:

تميزتْ مرحلة التوجّه نحو النص، التي تلتْ مباشرة **نظام لباس الأزياء**، باستهداف **لعبة النص وممارسة الكلمات** من خلال تحليل محكيات دينية أصلها شفوي أو نصوص اتّباعية، مُسجّلةً انتقالاً وعبوراً مما أسمته بـ **التحليل البنيوي للمَحْكيّ** نحو **التحليل النصي للمَحْكيّ**، من وجهة نظر معينة، أو **مفْصَلة للنهجين**، من وجهة نظر ثانية. تجلّى ذلك أساساً في صدور الأعمال التالية، الواردة حسب الترتيب الزمني لصدورها(9):

1. **التحليل البنيوي للمَحْكيّ: بصدد الفصليـن 10 و11**، (1969)؛
2. س\ز (1970).
3. **العراك ضد المَلَك تحليلٌ نصيّ لسفر التكوين: 32. 32-33.** (1972)؛

(9) تلك الإحالات الأربع، مرتبة زمنياً:

1 Barthes, Roland. «L'analyse structurale du récit. À propos d'Actes 10-11» (1969), *Exégèse et herméneutique*, sous la dir. de X. Léon-Dufour, Paris, Editions du Seuil, 1971.

2 - Barthes, Roland. (1970): *S/Z*, Seuil, coll. Points-Essais.

3 - Barthes, Roland. «La Lutte avec l'ange: analyse textuelle de Genèse 32.23-33», *Analyse structurale et exégèse biblique*, sous la dir. de F. Bovon, Neuchâtel, Delachaux et Niestlé, 1972.

4 - Barthes, Roland. «Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe», *Sémiotique narrative et textuelle*, présenté par C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973.

وكلها نشرت في كتاب **المغامرة السيميائية**:

5 Barthes, Roland. *L'Aventure sémiologique*, Paris, Editions du Seuil, coll. «Points», 1985, p. 287-314, p. 315-328 et p. 329-359.

4. تحليل نصيّ لحكاية القول الفصل في حالة السيد فالدمار لإدغار آلان پو. (1973).

اتسمت هاتِه الأعمال بممارسة القراءة الصُّغْرية والتفصيلية، التي تتتبّع حبّات معاني السلسلة المتكلِّمة للنص انطلاقاً من صُعوباتها وتعقيداتها ولبسها وغموضها، بناءً على مبادئ ووفق نهج، سنعرض إليهما فيما يلي (الفقرة ج). وسيترسخ التحليل النصي، بعد **س\ز** وستصيبه تطوّرات، تكاد تكون جوهرية، وتحوّلات جذرية خلال العقد الأخير من حياة الكاتب، نوقشت بشكل واسع ومن شتى وجهات النظر والمنطلقات الفكرية. نخص بالذكر مصدرين تطبيقيَّيْن لامتدادات هذا النوع من ممارسة قراءة النُّصُوص -إن أمكن التعبير- فيما بعد س\ز، هما: 1 - **ساد فورييه لويولا**، 1971؛ 2 - **شذرات من خطاب مُحِبّ**، 1977؛ وآخرَ نظريّ هو: 3 - **لذّة النص**، 1973.

لا ننفي طبعاً أن مؤلفات بارت الأخرى -الصادرة بعد 1970 بالموازاة مع ما سبق أو تالية لها- خالية من بعض مظاهر وملامح ذلك التوجه وتلك القراءة، بل على العكس من ذلك تماماً فأساسها وتوجهها مشتركان، لا سيما عناوين مثل:

- **رولان بارت بقلمه**، 1975؛
- مساهمته في **شعرية السرد** (مشترك)، 1977؛
- **درس**، 1978؛
- **صولّيرس كاتباً**، 1979،
- مساهمته في **الأدب والواقع**، (مشترك)، 1982؛
- **العلبة النيّرة**، 1980.

القول نفسه يصح على ما نُشر، بعد موته، ويُنشر له حتى الآن، وتِباعاً، من دروس وتسجيلات. وجميعها يشهد على غزارة في الإنتاج، وغنى في الفكر لا يُضاهى، وإبداعية مستمرة، وتطوير وتغيير دائبين، مارسهما ر. بارت منذ س\ز على أُطروحاته النصّانية: تجذيراً وترسيخاً لبعضها، وتغييراً أو طرحاً لبعضها الآخر، أو إضافة وتطعيماً؛ مما يُؤكد أن س\ز شكلت، فعلاً، مُنعطفاً مهمّاً في

تاريخ تحليل النص عالميّاً، يصعب جداً تناسي إنجازاتها وإشكالاتها تناسياً مطلقاً. تلك الحركة المبدعة المنطلقة بقوة لم يضعْ لها حداً سوى شاحنة المصبنة التي صرعت الذات المُفكّرة، وهي مُتوجهة نحو الكوليج دو فرانس لإنتاج معرفة عن النص\العمل الأدبي و\أو للحديث عن جمالية ومتعة قراءته.

ج -

انطلق **التحليل البنيوي للمَحْكيّ** من أسس وإشكالات سيميائية ودلالية وتطوّر ضمن برنامج دلائلي، جعل ضمن أولوياته إخضاعَ العمل الأدبي لهذا النوع من التحليل. سبقت الإشارة إلى ريادة العددين الرابع والثامن من المجلة الفرنسية «Communications»، في هذا المجال؛ ولا سيما الثامن، الموسوم بعنوان: **التحليل البنيوي للمَحْكيّ**؛ إضافةً إلى أن ر. بارت عَنْوَن مساهمته بـ **مدخل للتحليل النصي للمَحْكيّ**، وهي دراسة دالة وحاسمة؛ لأنها مهدت لوضع أسس **التحليل البنيوي للحكاية** جُملة.

ما لبث هذا الأخير، بفعل التطورات المتتالية بسرعة داخل السيميائيات وخارجها، أن تفرّع إلى اتجاهين تمايزا بوضوح، هما: «**التحليل النصي**» و«**التحليل البنيوي**»؛ ولم يَعنِ ذلك التمايز أي شكل من أشكال التضاد، من وجهة نظر ر. بارت. لقد استقل كل منهما بموضوعه الخاص وطريقة تحليله ونظريته.

أصبح **التحليل البنيوي للحكاية**، بسرعة، عنواناً خاصاً لمشروع نظري ومنهجي وتطبيقي، سهر على إنجازه ألجيرداس جوليان غريماس ومجموعة الباحثين المُنضوين معه تحت ما سُمي لاحقاً بـ «**مدرسة باريس لتحليل الخطاب والسرد**»؛ حيث تَبلْورت نظرية قوية في علم الدلالة البنيوي، بالموازاة مع تطوير أعمال ڤلاديمير بروب في السرد وتحليلات ليڤي ستروس، بهدف وضع نحو للسرد، من خلال تحليل الحكايات الخُرافية والشفوية، أساساً؛ كان هذا موضوعها في مرحلة مُهمة من تاريخها، قبل أن تتوسّع وتتطوّر في اتجاه بناء نظرية دلائلية شاملة لكل أنماط التَّدلال وأنواع الخطابات: السردية وغير السردية، اللفظية وغير اللفظية. استمدّتْ جهازها النظري من البنيوية والتوليدية والتداولية، بل وحتى من المادية الجدلية؛ من آخر ما أدمجته في إطارها محاولة

وضع سيميائيات كاملة لـ **الأهواء**، لكنها، رغم ذلك، بقيتْ في عُمقها وفية للبرنامج النظري، الذي وضع إطاره العام اللساني الدانماركي لويس هلمسليف أي كدلائلية دلالة خالصة.

قام رولان بارت بتطوير مدخله **إلى التحليل البنيوي للمَحْكيّ** في اتجاه آخر: هو **التحليل النصي للمَحْكيّ**. مشروع أمكن اعتباره، أولاً، عملاً تطبيقياً وممارسةً **تحليلية**؛ ثانياً، منهجاً دقيقاً وواضحاً، حتى لا نقول **تقنية**؛ ثالثاً، يستند إلى **نظرية دلائلية** تحكم العلاقة بكلا الطرفين (غالباً ما تلافى ر. بارت استعمال هذه المصطلحات الكبرى). وتوخّى، من حيث الموضوع الخاص، تحليل النص السردي، الكلاسي، الغربي، المكتوب أساساً (مقابل السرد الشفوي والخُرافي). وشقّ سبيلاً آخر فرعيّاً داخل دلائلية الدلالة باعتماده مفهوم **الإيحاء** -المصنَّف في دلائلية لويس هلمسليف كدلائلية غير علمية- وسيلةً للتحليل.

يُدمج ر. بارت (1974) **المَحْكيَّ** رأساً في مفهوم لـ "**النص**"؛ يبني تعريفه له على تناقضات جذرية بين "ما ليس هو" و"ما هو"، هادفاً من وراء ذلك تفكيك مركزية الخطاب السائد:

- فهو **نص** بمفهوم حديث وراهن، وليس **عملاً أدبياً**؛
- ممارسة دالة، وليس نِتاجاً جمالياً؛
- بَنْيَنَة: أي فضاء لسيرورة الدلالات واشتغالها؛ وعملية إنتاج للمعاني -أي **إعناء**- قيد التكوّن والاشتغال والانْبِنَاء، وليس **بنيةً** ولا نِتاجاً مُكتملاً، مُنتهياً، ناجزاً، حَصَرَه الإمضاء وأغلقته كلمة النهاية؛
- عمل ولعبة، وليس موضوعاً (: شيئاً)؛
- حجم من الآثار المتنقلة، وليس مجموعة دلائل مغلقة، ذات معنى يلزم البحث عنه؛
- دال وليس دلالة؛

ثم مثّل المؤلف لتعريفه الإيجابي له بـ **نص الحياة**، الذي دخله رولان بارت ذاته بواسطة **الكتابة**.

يتّسم هذا المفهوم للنص بطابع آخر جذري، يتجلى في ارتباطه الوجودي بشفرات ولغات ونصوص واستشهادات لا حدّ لها. يتداخل معها **ويتناص.** يترابط عن طريقها، أيضاً، **بالمجتمعي والتاريخي**: نعرف مُسبقاً أن هذين العاملين ضروريان لاكتمال بناء تعريف اللسان -السوسيري.

سيَنصبّ نشاط التوصيف، بالتالي، على إنتاج **عملية تبَنْيُن** النص، وليس على استنباط **بنية** له. لا يكمن هدف التحليل في رسم البنية المنتهية والمغلقة، وإنما تتبُّع البَنْيَنة في كثافتها الحياتية، وحركيتها، وفي لا انتهائها عند حدٍّ مُعيّن، وعدم توقفها لدى قارئ دون غيره: وصْفها كنشاط متنقل، يسافر عبر القرّاء في كل زمان ومكان. يحتم كل ذلك التشبّث بما يسميه رولان بارت **بالمكوث في كثافة الدال** والتركيز على عملية **الإعناء** ـ أي ما أسميناه **بالتدلال** ـ التي تتكفل بإنجازها إواليات النص

لإنجاز عملية التحليل هاتِه، يقترح التحليل النصي -في **س\ز**، كما في أعمال أخرى لاحقة- اتّباعَ تدابير إجرائية للعمل، يعني نوعاً من قواعد العمل، متلافياً، عن قصد، تسميتَها بالمبادئ المنهاجية:

1 - تقطيع النص إلى أجزاء كلامية أو شذرات أو وحدات قرائية -نسمّيها **بالعُجامات**- مُتتالية ومُرقَّمة بالترتيب من أول عُجامة يبدأ بها النص حتى آخر عُجامة فيه. يعتبرها دَوالّ. تسَع كل عُجامة كلمةً أو مُركّباً أو جملة أو مجموعة جمل (قد لا تتعدّى أربع جمل، كما في تحليله «حكاية إدغار آلن پو» وقد تطول إلى أكثر من ذلك بكثير كما في «**س\ز**»). تحديد طول كل عُجامة مسألة تجريبية صِرف يُراعي فيها المُحلّل أساساً ما يلائم عمل وأهداف التحليل وتيسير الاشتغال. خُلاصة القول: العُجامة مَقطع أو حقل، يُراقب فيه المُحلّل توزُّع المعاني؛ وكلما قلّ عدد المعاني داخل كل عُجامة كان مفيداً جداً له.

2 - يرصد التحليل في كل عُجامةٍ مجموعَ **إيحاءاتها**: أي معانيها الثانية، غير **التقريرية**، ولا تلك التي يصفها المعجم والنحو. جعل منها المؤلف «غرابيلَ تتحلّى بأكبر قدر ممكن من الدِّقة، وبفضلها "نستخلص ونفرز المعاني والإيحاءات».

3 - يتخذ التحليل طابعاً تدرُّجيّاً، يسير على حدّ -سيف- البعد الطولي

للنص، خطوة خطوة، وفق إيقاع القراءة، لكن ببطء. يتتبع بَنْيَنة النص وينتج في الوقت نفسه بَنْيَنَة القراءة، وهي أهم من بَنْيَنة التأليف. ليس الهدف من هذا استنباط **بنية** للنص ولا استنباط الكتل والمجموعات **البلاغية** الكبرى؛ ولا يهدف للقيام بتحليل **أُسلوبي**، كما أنه ليس **تفسيراً** للنص، يتوخّى وضع تصميمٍ له وعرض محتواه **الموضوعاتي**.

4 - الهدف من التحليل تبيان انطلاقات المعاني وانصرافها وسبلُ سيرها وليس وصولها. فما يؤسس النصَّ هو تداخلُه مع نصوص أخرى وتشابكُه معها وانفتاحُه عليها؛ وليس بنيةً مغلقة قابلة للمحاسبة بالمعنى التقني. وعليه، لا بد للبحث أن يتعوّد على التعامل مع النص انطلاقاً من تفاعلِ مفهومَي البنية **المحصورة** والتأليف (التوليد) **اللانهائي**. أما إذا حصل أن أغفل المُحلّل بعض المعاني، فلا ينبغي الاهتمام بذلك أكثر من اللازم؛ لأن النسيان جزء من القراءة.

بعد تحديد التدابير تُوضَع مباشرةً مسألة اختيار **المتن** (النص) الذي ينبغي إخضاعه للتحليل. حرص رولان بارت في تحليلاته النصية على اختيار متون للتحليل يتوفر فيها شرطان: 1 - **القصَر**، مما يُتيح له التحكُّم التامّ في السطح الدال للنص؛ 2 - تمتُّع النص **بكثافة** رمزية كافية لكي يَمسّ كلَّ واحد منا، باستمرار، فيما وراء كل ذاتية وخصوصية: وقد استجابت لشرطيه المعلنين هذين كلٌّ من قصة **صرّازين** لأُونوريه دو بلزاك وحكاية **القول الفصل في حالة السيد فالدمار** لإدغار آلان بو، التي نشتمّ بعضاً من رائحتها في تلافيف قصة بلزاك. تلك الكثافة الرمزية هي التي جعلت ج. باتاي يضع **صرّازين** في صدارة الأعمال الأدبية العالمية الكبرى (يراجع الملحق 4).

بناءً على ما سلف، يسعى التحليل النصي لإنجاز قراءة صِفرية للنص ـ الموضوع، لصيقة بسيرورته. تَفرِك حُبَيْبات الإيحاءات والتفاصيل، متأنّية بأناقة. تتوقف كلما اقتضى الحال أن تتوقّف، طويلاً ما أو قليلاً ما ـ حسب الحاجة والضرورة ـ لدى العُقد والصُّعوبات واللبس والغموض. لا يفزعها إغفال بعض المعاني ولا يُرهبها النسيان. مبدؤها الراحة؛ لا تبحث عن **معنى** للنص ولا حتى عن **معنى ما** له («ما العثور على **المعنى** ولا حتى العثور على **معنى ما** للنص بهدفنا» كما قال رولان بارت). تستهدف أساساً: «ضبط وتحديد مُختلف الأشكال

والشِّفرات»، التي تجعل المعاني والإيحاءات ممكنةً في النص: أي ضبط ما سمّاه هو نفسه في تحليله لحكاية إدغار آلان پو «موارد (أو سُبل) المعنى».

فما هي هذه الأشكال، التي تتيح للمعاني الثانية إمكان الانصراف والانطلاق، وبالتالي رسم السبل التي تسلكها؟ لقد صنفها رولان بارت في خمس؛ سمّاها **الشِّفرات**، هي وحدها فقط، تخترق المَحْكيّ الاتّباعي (الكلاسي):

1 - **شِفرة الأحداث** تدرس جميع ما يرصده النص من مُتواليات لفظية لمجموع هيكله الأحدوثي: بمعنى كل ما ينبني عليه المحكي من أفعال وسلوكات وأحداث، وخاصتها التظاهر بالترابط المنطقي والتتابع السليم، وجميع ذلك يخفي فساداً منطقياً عميقاً؛

2- **شِفرة الإحالات** إنها شِفرة الثقافة، بوصفها تضم جميع المعارف البشرية والآراء العامة والعلوم. تتشعّب إلى شِفرات فرعية، منها شفرة للعلم، وأخرى للبلاغة وثالثة للتأريخ الخ. تتوخى تحليل استشهادات النص الظاهرة والخفية، المُحِيلة بالضرورة إلى الحكمة والعلم والمعرفة، كقواعد بلْورَها المجتمع وكرصيد ثقافي عام خزّنه؛

3 - **شِفرة التلغيز والحل**: ونطلق عليها **شِفرة التأويل**. تتخذ موضوعاً لها كل الوحدات (المُتواليات) النصّية التي **تضع** اللغز **وتصوغه** وتبحث له عن حلّ، بعد إرجاءات يتفنن النص في دسّها بين حدّي الإلغاز -منذ الإيعاز بوجود لغز- حتى الكشف عن الحقيقة، المعلن عن موت الحكاية: **شِفرة** لها طابع الجملة السردية؛

4 - **شِفرة الرمز**: يُستعمَل الرمز هنا بمعناه النفساني الأشد عُمومية (وإن كان قد درس تعريفاته بدِقة في **مبادئ علم الأدلة**. ص63)؛ وهو بشكل عام «السِّمة اللغوية التي تنقل الجسد من مكانه تاركة فجوةً «يتبيّن» من خلالها مشهدٌ آخر غير مشهد **التحدّث**، على الصورة التي نعتقد أننا نقرؤه بها». وهو مثلاً في «القول الفصل..» "خرق طابو الموت" وبعبارة أخرى "تطاوُل الحياة على الموت"؛ وفي **صرّازين** صورة الجسد **كموضع** للمال والجنس والمعنى واضطراب للأنظمة. شِفرة سيسميها المؤلف بالحقل لشساعتها. وُكْدُها الوحيد: الجسد البشري؛ وهذا سر تقدير رولان بارت لها؛

5- **شِفرة السَّيمات**: تنصبُّ على فرك **صوت الشخص**، كما تُفرَكُ السنابل لاستخراج الحبّ، وتفضّل أن تنصبَّ على دراسة المدلولات الخاصة بطبائع الشخص في النص؛ لا يتعدى رولان بارت، قصداً، عمليةَ جَرْدها وضبطها؛ لكن دون الإبقاء على رباطها بالشخصية أو المكان أو الزمان؛ ولا يقوم باقتراح نسقٍ ما لها داخل حقل موضوعاتي. إنما يحافظ، إن أمكن القول، على شتاتها، وانعدام استقرارها، كذرّات غبارٍ للمعنى ولمعانه. يُسمّيها في تحليل «القول الفصل..» بشِفرة التواصل وشِفرة الوِجهة: أي التوجّه نحو عنوان مُعيّن. وتُركّز على كل علاقة مُتحدّث بها في النص وكل علاقة متبادَلة فيه. لا يُمكن أن تشمل جميع معاني النص، فبله أن تصف **إعناءه** كافة.

يبقى أن نشير إلى بعض الإثباتات التي ما فتئ **التحليل النصي** يُركّز عليها ويُلحّ مراراً:

1 - ليست الشِّفرات الآنفة الذكر سوى انطلاقات للمُتَناصّ (للتداخل النصي)؛ لذلك لا يُنسِّقها ولا عناصرَها ضمن بنية من صنف ما دلائلي أو غيره.

2 - أن الطابع **النّسالي** أو **النّفاشي** (من التنسيل بمعنى النفش) للنص جزء لا يَتجزأ من البنية (لا يُناقضها مُناقضة الحياة للنظام مثلاً) وليس من البَنْيَنَة؛ باعتبار الأُولى موضوع التحليل البنيوي الصرف والثانية موضوع التحليل النصي.

3 - النص الحِكائي **ضفيرة** من **الأصوات** المتباينة والشِّفرات المُختلفة، المتشابكة، لا تستطيع أنواعُ النقد الأدبي الالتزام إلا بصوت واحد تقتصر عليه؛ النص ليس لوحةً مسطحةً ولا بنيةً ذات مستوى واحد؛ وإنما حجم ذو أبعاد يُجسِّم ويُكبِّر الأصوات المتضافرة؛

4 - نمط وجود المعنى في هذا النص ليس التدرّج والنمو، وإنما **الانفجار** (ما عدا في شِفرة الأفعال والأحداث): انفجار في التواصل والتبادل والتعاقد، في الجسد الرمزي وفي الإحالات الثقافية وفي كل شيء؛ ويتوخى التحليل النصي إبراز الكيفية التي ينفجر بها النص ويتشتت.. ولايسعى بتاتاً، بالمقابل، إلى معرفة سَبَبِيّات النص ومُحتّماته.

5 - النص حجم ممدَّد إلى الأمام، من بداية الحكاية إلى نهايتها، تحت

حكم قانونين: أ - **الاعوجاج** حيث يُظهِر المؤلف أنه تخلى عن مُتوالية ما نهائياً، إلى حد النسيان؛ لكنه يعود مجدداً، بعد أمد ومسافة قد يطولان جداً، ليستأنفها أو يُكملها لتصبح قوية الدلالة؛ ب - **عدم العودة القهقرى (إلى الخلف)**: النص سيرٌ إلى الأمام؛

6 - خصّيصة النص الحكائي وشرطه عدمُ الحسم، على مستوى المُتوالية الواحدة، بين الشِّفرات المتضافرة فيها؛

من جِهة أُخرى، يضرب التحليل النصي صفحاً عن كل حديث يتخذ موضوعاً له كاتبَ النص -**لقد مات المؤلف**- أو تاريخَه الأدبي، كما لا يأخذ بعين الاعتبار مسألة التخصّص الذي ينتمي إليه النص؛ ويرفض رولان بارت لعمله أن ينتمي إلى النقد الأدبي أو إلى التأويلانية - الهيرمينوطيقية، دون أن يعني هذا أنه لا يعالج تلك القضايا، إن عرضت له خلال التحليل، بالطريقة الملائمة لتوجّهاته.

هكذا يبدو أنه مشروع ينتمي في نهاية المطاف إلى الممارسة البشرية الكونية، الأليفة والملغزة في آن واحد: تعلُّقُ هذا الكائن، التاريخي والمجتمعي، بممارسة القراءة التحليلية للنصوص، التي تشغل باله على الدوام؛ سنرى أنها هي التي تُشغِّله، ضمن مؤسساتها، أداةً لخدمة أهدافها، التي تتجاوز مدى الأفراد والمجتمعات، تاركةً لهم حرية الوهم العميق، المريح، الراسخ، بأن الشخص مبدعُها و«خالقها» و«مالكها»، ما لم يمنحْ هو بنفسه، عن طِيب خاطر، هذا الدورَ لقوة عُليا، غيبية أو أرضية، يراها أسمى منه.

بعد مرحلة التأسيس العلمي للسيميائيات، تردَّد مراراً لدى أعضاء من جماعة **تيل كيل** نقدٌ حاد للعلم، انصبّ على طابعه الوضعي العادي والبرجوازي المُهيمن. في السياق ذاته أكد رولان بارت وج. كريستيڤا -التي عالجت الموضوع بدِقة وإسهاب ومن شتى الجوانب- على وجوب تحمّل الدلائلية لمسؤولية إخضاع خطابها العلمي للنقد المُخرِّب والمُهدِّم: نقد يعيد النظر جذريّاً في كل الأسس النظرية والمنهاجية للدلائلية ويتساءل من **أي موقع يتمّ التحدّث العلمي؟ من أي موضع تتكلّم الذات العلمية؟** كل علم وكل نقد أيديولوجي لم يطرح على نفسه بجدية هذا السؤال، معرَّض للإصابة بالصَّمَم والعمى، ومقاساة عاهة الابتذال،

والتعرّض للاستهزاء المُهين. العلم خطاب، وقد تُحوّله هيئات ومؤسسات التحدّث المُتكلّمة إلى خطاب فاشي. نَقْدٌ أبعد ما يكون عن الرغبة في العودة أو الحنين إلى أحضان خطاب غيبي أو صوفي. فالسخرية اللاذعة، التي انتقد بها العلم وتشييد القناعات الراسخة، تحول دون ذلك. تلك السخرية لم ينجُ منها س\ز نفسه: إذ نعته مؤلفه، فيما بعد، بأنه عبارة عن «**لحظة هيستيرية علمية**».

مارس التحليل النصّي -وكما حصل في الدلائلية وتحليل الخطاب عامة- الالتزام الثقافي الأيديولوجي بعُمق، وتحمّل في المرحلة النصية مهمة نقل هذا الالتزام من نقد ومواجهة الوعي البرجوازي والبرجوازي -الصغير، كما في زمن **خرافيات** (1957)- أو القيام بـ **حرب عصابات** مضادة للخطابات السائدة المهاجمة للمواطن والمدجِّنة له، كما عبّر غيره عن ذلك مرة أخرى إلى مسؤولية جديدة تتمثل في **تفكيك النظام الرمزي** للحضارة الغربية وخطابها ونقده وتهديمه، وليس الاقتصار على تغيير محتوياته فقط (**إمبراطورية العلامات**، 1970). نَقْدٌ لا يُمكن أن يتمّ إلا إذا كان جذرياً عميقاً غير إعلاني ولا إشهاري، لا يمارس الخطابة السَّمجة والتصريح المجاني: أن يكون «**كتابة**»: منطلقه نقد الذات المُتكلّمة المُنشطرة وموقع تحدّثها.

لا يَسعنا في هاتِه العُجالة إلا أن نشير إلى أن مشروع التحليل النصي، الذي عرضه س\ز قد عرف امتدادات له، من ناحية تطبيقية -كما سبقت الإشارة- في كتابين أساسيين لاحقين لرولان بارت؛ فيهما دفع المؤلف بأطروحاته المتجددة إلى أقصى إمكاناتها وتطوراتها؛ لا سيما وأن العقد الأخير من حياة المؤلف عرف وصول ر. بارت إلى أوج نضجه وغَزارة إنتاجه وغنى فكره، إضافة إلى وصوله ذروة الشهرة والتقدير في فرنسا وأنحاء العالم المتحضر:

1 - **ساد فوريه لويولا**، 1971؛ فيه مارس المؤلف قناعاته التحليلية والنظرية بطريقة شذَريّة جيدة وأُسلوب كتابة عالٍ. تأكّد، بعد س\ز، أن الأمر لا يتعلّق بسيميائي ولا بناقد وإنما بـ **كاتب** -بكل ما تحمله الكلمة من معنى في التراث الحضاري الغربي- وشكّل بالتالي الكاتب الثاني أو القراءة الصُّغْرية الثانية في كتاب -دون تنقيص من أهمية ولا دور التحليلات، التي مارسها في مقالات

دراسية مُطوّلة، كتلك التي أشرنا إليها أعلاه. لقد خصّص سِفراً بأكمله لتحليل كتابات **صِنَافِيّين** كبار. امتازوا بأنهم مخترعو لغات حقيقيين: أولهم **المركيز دو ساد**- مخترع لغة اللذة الجِماعية (الجنسية-الإيروسية) المتحررة، الثائرة على قواعد النظام والقِيَم المجتمعية الأرستقراطية والمدافعة عن قِيَم جديدة؛ ثانيهم، **شارل فورييه**، مخترع لغة السعادة الاجتماعية في تنظيره للعدالة الاشتراكية المثلى، التي ما لبثت أن جذبت إليها الأنصار من كل حدب وصوب، مثيرةً إعجاب كبار الاشتراكيين الماديين والمثاليين على السواء؛ أما الثالث فهو القدّيس والمُنظّر الديني المسيحي الكبير **سان إغناسيو دي ليولا**، واضع لغة خاصة لمناجاة الله: أي منشئ كتابة جديدة في مخاطبة الرب. كلهم لم يكتفوا بالتكرار وإعادة الانتاج، وإنما واجهوا المشاقّ الناشئة عن عملية إنتاج كتابة جديدة واختراع لغات مبتدعة؛ لا ينبغي بتاتاً الخضوع في تقويمها لشبكة القِيَم والأحكام، التي بَلْورها عنهم المجتمع الفكري الأوربي، بحيث رأت أن لغة الأول لغة **الشر الصُراح**، ولغة الثاني لغة **اشتراكية**، إذن فهي مثالية ومنبوذة؛ ورأت في لغة القديس لغة **الصوفي الخَنوع**.

2 - **شذرات من خطاب مُحِبّ**، 1977؛ الكتاب استمرار لنشاط القراءة اللسانية الدلائلية، الصِّغرية والتفصيلية، للنص وتطوير لنظريتها ومنهجها وممارستها. استهدف ضبط الخصائص والقواعد الكونية لـ **خطاب المُحبّ** وتجلّياته كفعل لغوي وككلامٍ **فاعل** في حالات شديدة الخُصوصية. وذلك من خلال تحليلات وتعليقات متواصلة على شذرات من مؤلفات أدبية (شعرية ومسرحية وروائية مثل **آلام الفتى ڤرتر** لغوته...) وموسيقية وصباغية الخ.. يربطها المؤلف أحيانا بذاته، ناسجاً شبكةً من العلاقات والإحالات والهوامش تُشكّل في مجملها، من ناحية أخرى، دفاعاً عن **خطاب المُحبّ**، الذي يمارسه الجميع، ولا يعترف به أحد ولا يدرسه أحد: كتاب ذهني وثقافي، من حيث المفاهيم الأدواتية لكتابته، مثل **الصور** البلاغية **والترتيب** المتناسق **والإحالات**؛ وله هدف عمليّ وواقعي أن يكون كتاباً مرصوداً لاستعمال كل مُحبّ، يُقدم على تجربة الحب أو يُقاسيها. لا يفوتنا التأكيد على أن **شذرات من خطاب مُحِبّ** كتاب ذو بناء خاص، يُميّزه عن الصورة العادية للكتاب. يتجلّى ذاك، من الناحية الشكلية والمستوى البصري المباشر، فضلاً عن خُصوصية محتواه النوعي، في الإخراج

المطبعي الفريد وأُسلوب الطباعة المتقدم، الذي حبته به «سلسلة تيل كيل» في تلاعبها بحجوم الخطوط وأشكالها وأنواعها وكُتلها وتوزيع الكتل المكتوبة فيها. كل ذلك جعل منه أحد أنجح الكتب توزيعاً ومبيعاً وزيادة في شهرة مؤلفه.

يمكن للقارئ أن يتتبَّع منهج المؤلف ونظريته وطريقة قراءته للأشياء وتحليلها في كتبه الأخرى، من الحديث عن النص (**لذة النص**) والكاتب (**صولّيرس كاتباً**) حتى قراءة حياته الخاصة (**بارت بقلمه**) وتحليل معجمه ككاتب وانتهاء بقراءته للصورة (**العلبة النيرة**)... لكننا لن نستبقي من كل ذلك، على سبيل الختم سوى قضية واحدة، لا تخلو من مأساوية، إنها **موت الرواية والأدب**: اقتنع رولان بارت في أواخر حياته أن **الحداثة دمّرت الأدب**. وظهر له بوضوح أن «شبحاً» يتسكّع ويحوم في دروب «تاريخنا»: هو شبح «**موت الأدب**»: فألح على وجوب مواجهته بشجاعة. الأدب «الرفيع» الذي عاش ر. بارت لخدمته، ولأجله قَتَلَ المؤلفَ، وهدَّم مفهومَ **العمل الأدبي** مشيداً **النص** مكانه، **مات**. لم يعد في رأيه - بعد موت هاتِه القيمة الكبرى- مُمكناً تصدّر الطليعة. وأصبح من الضروري «أن يحتل مؤخرة الطليعة» (ليحرسها ربما): «أن تحتلّ مقدمة الطليعة، معناه معرفة ما الذي مات؛ أن تحتل مؤخرة الطليعة معناه الاستمرار في حبه: أحب الروائي، لكنني أعرف أن الرواية ماتت» (ر. بارت: **تهييئ الرواية**، ج1، و2. ص49).

أمام هول هذا الاكتشاف، اتجه رولان بارت -ذلك البرجوازي، المناضل سابقاً في **المسرح الشعبي** وانطلاقاً من قناعات بريشتية خالصة- أثناء إلقاء دروسه في الكوليج دو فرانس (1977-1978)، للاشتغال بتهييئ مشروع **روائي**، ما اكتمل قط؛ لكنه كان قد دفعه إلى الانغماس في الشعر وخاصة فن **الهايكو**. نظراً لأن هذا الشكل استجاب، من بين جميع الأشكال الأدبية العالمية، ورغم أنه ليس شكلاً روائياً لما اقتضته مُتطلّبات عمله الروائي ولما فرضه عليه الشرطُ الضروري لإمكان وجوده: ضرورة ارتباطه -بوصفه التجسيد الأمثل لكل تسجيل- بالحياة: بالحيوي واليومي الراهن.

* * *

تلك بعض الإضاءات والخطوط الموجزة جداً لمشروع **التحليل النصّي**، كما بَلوره رولان بارت في مقابل مشاريع سيميائية ولسانية متعددة متزامنة أو لاحقة- أو بالمُوازاة معها- مثل: مشروع **مدرسة باريس لتحليل الخطاب والسرد، والمدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب** (بمُختلف تياراتها) و**لسانيات النص ونحو النص والتحليل السيميائي** (جوليا كريستيفا) الخ.. نتمنى أن يساعد عرضها في مستهلّ هاتِه الترجمة، إن لم يَغتنِ عنها، على قراءة الكتاب قراءة مُيسَّرة، سلسة وواضحة.

د -

إمعاناً في محاولة تحقيق هدف التمهيد والتيسير، ليسمح لنا القارئ الكريم بلفت انتباهه إلى أن من المُستحسن الشروع في قراءة الكتاب من آخره: أي بدءاً من **الملحق الأول**: قصة **صرّازين**؛ لأنها موضوع التحليل - لم نتوقف عندها كثيراً، رغم غِناها وتعدّد الإشكالات، التي تثيرها بذاتها هي، كما تثيرها المُعالجات الكثيرة التي انصبّتْ عليها، منذ أن جعلها رولان بارت موضوعاً لكتابه. وليستغل المناسبة ذاتها فَيُلْقِيَ بإطلالة على نص ج. باتاي عن القصة ذاتها في **الملحق الرابع**؛ ثم يُثلّث بالملحق الثاني "**سلسلة الأفعال والسلوكات**"، ولو من باب الاستئناس أو اقتصاد الجهد لاستعماله في الوقت المناسب. غير أن من الأفيد، قبل كل شيء، أن يُركّز جيداً على **المحتوى المعقلن لـ س\ز**: باعتباره تلخيصاً جيداً وتصميماً واضحاً ومُعقلَناً للكتاب كله، يُبرز بجلاء تمفصلاته الرئيسة ويُيسرها ويُوضحها؛ ويُؤدّي بالتالي وظيفةً **نفيسةً** هي توفير كيفية مبسطة لاستعمال الكتاب.

يتألّف الكتاب من مُكوّنين شكليَّين رئيسين: أولهما فصول ضافية، يُميّزها عنوانها والخط الكبير المكتوبة به، وترقيمها في الأصل ترقيم روماني. اخترنا في النص العربي ترقيم «أبجد هوز» (أو الترقيم الجملي) العربي، مُقابلاً له، وتيسيراً له وضعنا بين قوسين مقابله بالأرقام العربية؛ ينتهي ترقيمها بـ(جص. 93) بدءاً من (أ 1.) ؛ وثانيهما العُجامات- أي المداخل، التي سيُعلّق عليها ويُحلّلها المؤلف، وهي شذرات متتالية من القصة المقروءة، مُرقّمة بالأرقام العربية، وفق التقطيع المقدَّم للقصة في آخر الكتاب (الملحق الأول) من (1) إلى (561).

ذيّلنا صفحات هاتِه الترجمة بما ارتأينا أنه كافٍ وضروري من الهوامش، لتوضيح أو تفسير أو تخصيص المصطلحات والأعلام وبعض الألفاظ الخاصة الواردة في ثنايا الكتاب والتي تقتضي التوضيح والإضاءة. نتمنى أن نكون قد توفّقنا في نيل المراد.

المصطلح الذي نقترحه مصطلح إجرائي، الغرض منه تيسير التواصل والعمل، وتسهيل الكتابة والقراءة. منه الشائع ومنه ما هو بديل لشائع، ومنه المُوَلَّد لأول مرة، وما سبق لنا توليده، لكن استعملناه في نطاق ضيّق. مهما كان الحال، لنا الثقة التامة في تفهّم القارئ الكريم وعدم تشدده، وفي مُجانبته للمشاحّة، وهو أحكم وأعقل من اعتبار بعض ما نراه موطنَ قوة وإبداعية مطعناً ومظنَّةً للنقض، ما لم يسنده في ذلك نقد بنّاء. ثم إن من بين هذه الاصطلاحات ما دأبنا على استعماله منذ أكثر من ثلاثة عقود، ودأب على ذلك طلبتنا، ومع ذلك لا نتشدّد. خُلاصة القول: إن المصطلح في هذا التخصّص لم يكفّ، ولن يكفّ، عن إثارة السجال والنقاش قط، حتى وإن تقوّى البحث في هذا المجال وترسخ وتقدم؛ لأنه مُرتبط بمفاهيم مُتحرّكة ومُتغيّرة.

لم نسعَ إلى أيّ شيء ما عدا خدمة قارئ العربية، ونحن نبذل كل جهدنا في إنجاز هذا العمل، جهد لم يكن يسيراً بتاتاً، كما لم يكن العمل مُتسرّعاً، حتى إنه استغرق زهاء ثلاث سنوات في ضبط النصين **س\ز** و **صرّازين**، وتدقيق لغتهما، والتعليق عليهما، وضبط مصطلح الأول ولغة وأعلام الثاني. وكل مُنانا أن يُؤتي أكله في إفادة بعض القراء إن لم يُفد جُلّهم.

وأخيراً، كلمة تستحق التقديم، لكن التأخير يفخّمها ويجلّها أكثر، أحمّلها جزيل شكري لكل من له يد ومساهمة، قصُرت أو طالت، في إنجاح هذا المشروع، بالعمل الجاد والجهد الدائب والتشجيع على إكماله، والحرص على جودته وإصداره بما يرضي في الوقت المناسب.

د. محمد بن الرافه البكري

الدار البيضاء، 2012

س\ز

1. التقويم.

يُقال إن بعض البُوذيين يتوصّلون ـ بفعل شدّة النُسك ـ إلى رؤية منظرٍ طبيعيٍّ بكامله في فولة[1] هذا ما كان قد تَوخاه أوائلُ مُحَلّلي الحكاية[2]: أن يَروْا كلَّ مَحكياتِ[3] العالم (وهي كثيرةٌ جدّاً وكان منها الكثيرُ جدّاً) في بنيةٍ واحدةٍ: سنَسْتَنبط ـ حسبما زعموا ـ من كلّ حكاية نموذَجها[4]؛ ثم نصنع من هذه النماذج

---

(1) كل الهوامش، المثبتة على حاشية (س\ز) وقصة صرّازين، من وضع المترجم؛ ما عدا ثلاثة هوامش، وضعها المؤلف؛ وقد أشرنا إلى ذلك في مواضعه.

(2) Les premiers analystes du récit: انظر الهامش رقم 1. ص. 47.

(3) le récit.

(4) Le modèle. بهذا المعنى نستعمل مصطلح نموذج، والأفضل قصره على هذا المفهوم. وبالتالي الإقلاع- في حالات التدقيق والضبط- عن استعماله كمقابل لمصطلح type، ما عدا في حالات التساهل والاستثناء. المقصود بالنموذج ليس المثال ولا المثل، وإنما البناء النظري-المنطقي أو الرياضي- خاصة- لتوضيح أو إعطاء صورة جليّة عن سيرورة أو مجموعة سيرورات مترابطة فيما بينها بعلاقات معينة. لكن هذا لم يَحُل دون استعمال اللفظ كمقابل للفظة "type" المُتفرّعة عن الإغريقية - توبوس-، وتعنى "البصمة" و"القالب" أو "المثال المحتذى"، انتقلت لتعني، اصطلاحياً، ما يُعبَّر عنه في العربية بالنموذج والمثال العام؛ فهو: أ- ما يُجسّد مقولة بعينها - كما في معجم اللغة الفرنسية-؛ ب- وهو -النوع أو النمط: ما تتمثّل فيه مجموعة من السِّمات الجوهرية، أو الخصائص، التي تتصف بها مجموعة من الكائنات أو الأشياء. من ثَمّ يصبح- بحسب وجهات النظر- حيناً نوعاً أو جنساً، وحيناً آخر صنفاً. وتستعمل "type" بمعانٍ منها: - قطعة عليها بصمة، صورة أو حرف، الغرض منها إنتاج نُسَخ متعددة على غرارها؛ - مثال لصنع أشياء متماثلة: مبدأ الطباعة والاستنساخ المُتكرّر؛- قوالب الحروف في الطباعة؛ - صورة مطبوعة مرة أو أكثر؛ - نوع بشري؛ - مجموعة خصائص أو طبائع متناسقة في كل جامع، يشكل مفهوماً مجرداً، قد يُسمّى، بعبارة أخرى، =

بنيةً سرديّةً كبرى، نسقطها من جديد (للفَحْص والتحقُّق) على أيّة حكايةٍ: مَهَمّةٌ مُنهكةٌ («**العلمُ بالصبر، والعذاب أكيد**») وهي في النهاية غير مرغوبٍ فيها؛ لأن النصّ[1] يفقد فيها خلافيّته[2] بدَهي أن هذه الخلافية ليست صفةً كاملةً، وغير قابلةٍ للاختزال (وَفق نظرةٍ خُرافيةٍ للإبداع الأدبي)، فليس هي ما يُعيّن فردانيةَ كل نصٍّ، ليستْ هي ما يُسميه، ويمضي عليه، ويُوقّعه، ويختِمُه؛ إنما هي، على العكس من ذلك، خلافيةٌ لا تتوقّف، تَتَمفْصَل مع لا نهائية النُّصُوص واللغات، والأنساق: خلافيةٌ كلُّ نص عودٌ لها. لا بدّ من الاختيار إذن: إمّا وضْعُ كل النُّصُوص في حركة ذهابٍ وإيابٍ استدلاليةٍ، والمساواةُ بينها تحت عين العلم اللامبالية (غير-الخلافية)[3]، وإجبارُها على أن تلتحق، استقرائياً، بـ **النسخة**، التي ستُشتَقُّ منها -فيما بعد- تلك النُّصُوص؛ وإمّا أن نُعيدَ كلَّ نصٍّ إلى لعبته، وليس إلى فرادَته[4]، وأن يُدفعَ به إلى حيث يلتقطه الجدولُ[5] اللانهائيُّ للخلافيَّة حتى قبل التحدث عنه، وأن يُخْضَع - رأساً ومنذ أول وهلةٍ - إلى صِنافةٍ (نَمْذَجةٍ) مُؤسِّسَةٍ، وإلى تقويمٍ. كيف يمكن، إذن، وضعُ قيمة نصٍّ ما؟ وكيف تتأسَّس

= جدلاً، الصنف (تُشكّل أداة للمعرفة بواسطة التجريد المفهومي، الغاية منها التمييز بين الأشياء أو الوقائع (المفردات العينية الملموسة إلى مقولات وأصناف مُحدّدة).

(1) Le texte: النص والكتابة والقراءة الخ. مصطلحات اكتست مفاهيم ذات دلالات خاصة في استعمالات رولان بارت وجماعة "تيل كيل ويتّضح ذلك جيداً من خلال تتبّعها عبر هذا الكتاب.

(2) la différence: خُلف؛ - فَرق؛ - مباينة؛ - اختلاف.

(3) L'in-différence: الكلمة تؤدي -مباشرة وعادة- بدون تفكيك وبدون عارضة الربط الاسمي، إلى معنى "اللامُبالاة" وانعدام الاكتراث وغياب الاهتمام. ومن ثم فـ l' in-différent، لا - مبالٍ، - غير مُهتم الخ. إلا أنها قد تُؤدي بتفكيكها هذا إلى معنىً ثانٍ: انعدام المغايرة وغياب الخُلف، فهي لا - اختلاف وl'in-différent هو غير المُختلف واللامُباين، الذي لا فرق يُميّزه عن مُماثله. نذكر هنا بالاستعمال الخاص الذي وظف به جاك درّيدا لفظ la différence وكتبه بفتحة منبورة la différance.

(4) l'ndividuation: **الفَرادة**؛ - **الفرْدَنة**: **السِّمة** أو **المُميز** الذي يتميز به فرد ما عن باقي أفراد نوعه. وهي، من ثَمّ، على مستوى إنتاج الكلام: لهجة شخصية أو\وأُسلوب خاص بمتكلم يتميّز به تميّزاً تاماً عن كل شخص آخر.

(5) le tableau, .. le paradigme: الجدول؛ القائمة؛ **اللائحة**؛ أو اللوحة)، بالمعنى السوسيري- حصراً وليس الأمريكي- أي ارتباط عناصر مُتجانسة من صِنف دلائلي مُعيَّن بعلاقة ما.

صِنافةٌ أُولَى للنصوص[1]؟ لا يُمكن للتقويم[2] المؤسِّس لكل النُّصُوص أن يَرِد من العلم، لأن العلم لا يُقوِّم؛ ولا من الأُدلوجة[3]، لأن القيمة الأيديولوجية لنصٍّ ما (سواءٌ أكانتْ أخلاقيةً أم جماليةً أم سياسيةً أم قانونية)[4] قيمةُ تمثيلٍ، وليس قيمةً إعادةِ إنتاج (الأدلوجةُ "تَـعكِس ولا تشتغل). لا يُمكن لتقويمنا أن يرتبط إلا بممارسةٍ، هذه الممارسة هي الكتابة[5] من جهة، ثَمّة ما يُمكن كتابتُه ومن جهةٍ ثانيةٍ ما لم يَعُد ممكناً قطُّ كتابتُه: ما يقع ضمنَ ممارسة الكاتبِ وما خرج عن دائرتها: أيُّ النُّصُوص أقبَلُ بكتابتها (إعادة ـ كتابتها)، أن أشتهيَها وأرغبَ فيها وأُقدِّمَها كقوةٍ في هذا العالم الذي هو عالمي؟ ما يعثر عليه التقويمُ هو هذه القيمة: ما يُمكن اليوم كتابتُه (إعادة ـ كتابتِه) هو **القابلُ- للانْكِتاب**[6] لماذا كان القابل- لِلانْكتاب قيمتَنا؟ لأن رهان العملِ الأدبي (الأدبِ كعمل) أن يجعل من

---

(1) la typologie: -**صنافة؛ (نَمْذَجة)**: علم تحديد الأصناف- النماذج- **وصِنافتها**: أي تحديد الأصناف المُكوِّنة لظاهرة ما بقصد العمل على تحليلها. أ. **منهج** أو طريقة عمل - في البحث العلمي الصرف- تعتمد على تحديد عدد من - الخانات أو الأصناف (النماذج) بعبارة ربما أدق- يتم توزيع الوقائع أو الظواهر عليها، بناء على معايير وسِمات مميزة معينة- أو خصائص دقيقة - تشترك فيها وتجمع بينها، الأمر الذي يُسهّل عملية البحث والتحليل والتصنيف. ب- **مجموع هذه الأصناف** أو الأنماط الخاصة بعلم أو ميدان معين. ج- **علم التصنيفات**. اعتمدت جل العلوم طريقة صِنافة الأشياء المُكوّنة لموضوعاتها. فمثلاً سعى علم النفس إلى تصنيف **أفراد الجنس** البشري وفق خصائصهم النفسية والعضوية التشريحية. على المستوى النصّي نجد تصنيفات متنوعة جداً للنصوص الأدبية وشبه الأدبية، نذكر- للتمثيل فقط- تصنيف تودوروف للرواية البوليسية - (**شعرية النثر**، سوي، باريس، 1971)؛ **صِنافة** سردية للمحكيات والرحلات والأسفار. ڤاليري برتى: تصنيف مارك آنجنو للخطابات الحديثة (1995) الخ.

(2) l'évaluation: **تقويم**؛ - **تحديد** القيمة؛ تثمين: تحديد ثمن الشيء عامة.

(3) l'idéologie: **أدلوجة**، تعريب من اقتراح الأستاذ عبدالله العروي، الذي صاغها على وزن أفعولة.

(4) l'aléthique: لفظ الأليتية: يعني في الإغريقية ما هو "واقع" و"حقيقة". ويُطلق على نوع من الإيجاهات المنطقية les modalités. هي الحكم على قضايا ما بالأحكام الإيجاهية التالية: **الصحة\الخطأ؛ الإمكان\الاستحالة؛ الضرورة\العرض**. البحث عن مصطلح ملائم يلم شتات هاتِه الأصول وفروعها مراد عزيز.

(5) l'écriture: **الكتابة**.

(6) le scriptible: **قابل للكتابة**؛ -**الانكتاب**؛ - المنكتب.

القارئ مُـنتِجاً للنص وليسَ مجرَّد مستهلكٍ فحسب. إن أدبنا مُتّسِمٌ بالطلاق البائن والقاسي، الذي تُبقي عليه المؤسسةُ الأدبية بين صانعِ النص ومستعمله، بين مالكه وزبونه، بين كاتبه وقارئه، هذا القارئ غارقٌ، إذن، في نوع من العطالة والسلبية، وبكامل الصراحة، إنه غارقٌ في نوع من **الجدّية**: عِوَض أن يلعب هو نفسُه، وأن ينغمس كلياً في فتنة الدّالّ وشهوة الكتابة، لا يبقى له مطلقاً أيُّ شيءٍ مشترَكٌ سوى حريته البئيسة بين أن يقبل النصّ أو أن يطّرحه: فلا تصبح القراءة غير **استفتاء**[1] تنتَصِب إذن، أمام النص القابل - للكتابة، قيمتُه المناقضةُ له، قيمتُه السلبية، والارتدادية: ما يُمكن أن يُقْرَأ، لكن دون أن يُكْتَب: **القابل لِلانْقراء**[2] سنسمي كلَّ نصّ قابلٍ للانْقِراء نصّاً اتّبَاعياً (كلاسيّاً).

2. التأويل.

لاشيء، ربما، يُمكن قوله عن النُّصُوص **القابلة للانكتاب**. أولاً، أين يُمكن العثور عليها؟ أكيدٌ أننا لن نعثر عليها ناحيةَ القراءة (أو على الأقـل نادراً جدّاً، صُدفةً، خِلسةً، وبمُوارَبَةٍ في بعض الأعمال التخومية): النص القابل للانكتاب ليس شيئاً. من الصعب العثور عليه حتى في المكتبات. أضِف إلى ذلك أنه، ما دام نموذجُه مُنْتِجاً (وليس تمثيليّاً قط)، يُلغي كلَّ نقد: إذْ ما يكاد النقدُ يَنتُج حتى يَـمتزجَ به. لن تقوم إعادةُ كتابته إلا على تشتيته وبَـعْثرتِه[3] في حقل الاختلافات الّلانهائي. النصُّ القابل للكتابة حاضرٌ دائم. لا يُمكن أن يوضَع عليه أيُّ كَلِمٍ **مُنسجم منطقياً** (يُحوّلُه بقدرة قادرٍ إلى ماضٍ): النصّ القابل للانكتاب، هو **نحن أثناء الَكتابة**، قبل أن يعْبُر لعبةَ العالم اللانهائية (العالـم كلعبة)[4]، ويقْطعَها

---

(1) Le referendum.

(2) le lisible: **قابل للقراءة**؛- **الانقراء**، المنقرئ.

(3) la dissémination: **تشتيت**؛ - **ونثر**.

(4) Le jeu: يرتبط اللفظ بنظرية اللعب واللعبة. انظر مثلاً عن تطوير هذا المفهوم بحث جاك درّيدا: "البنية، الدليل واللعبة في خطاب العلوم الانسانية" ترجمة محمد البكري. الثقافة الجديدة: عدد 10-11/ 1978. المحمدية-المغرب.

ويُوقفَها ويُلدّنها نسقٌ ما من الأنسقة الخاصة (**الأدلوجة، الجنس**[1] **النقد**)، يعود ليلتجئ بعد خيبة الآمال وتبدُّد الأوهام، إلى انفتاح الشبكات ولانهائية اللغات وتعدُّد المداخل. القابل للكتابة: المُنْكتب هو الروائيُّ بدون الرواية، الشعرُ بلا قصيدٍ، المقالة بدون الإنشاء، والكتابةُ ما عدا الأُسلوب، الإنتاجُ بدون المنتوج، والبَنْيَنة بلا بِنية. لكن ماذا عن النُّصُوص المُنْقَرِئة: القابلة للقراءة؟ إنها منتوجات (وليست إنتاجات)، تُشكّل الغالبيةَ العظمى من أدبنا. كيف نُحْدث، مرةً أخرى، التمييزَات اللازمة داخل هذه الكتلة الهائلة؟ لا بد من عمليةٍ ثانية، مترتبةٍ عن التقويم الذي فصَل بين هذه النُّصُوص، في لحظةٍ أُولى، عمليةٍ أدقَّ منه ومَبْنِيَةٍ على تثمينِ كمّيةٍ ما، أي على الــ "**إلى حدّ ما**"، التي يُمكن لكل نصّ أن يوظفها، هذه العملية الجديدة هي **التأويل**[2] (بالمعنى الذي كان يعطيه **نيتشه** لهذا اللفظ). ليس القصد من تأويل نصّ ما إعطاؤه معنىً (معقولاً إلى حدّ ما، وحُرّاً إلى حدّ ما)، إنما معناه، على العكس من ذلك، تثمين وتقديرُ نوعيةِ التَّعدّد الذي جبَله. لِنَبْسُطْ، أولاً، صورةَ تعدُّديةٍ ظافرةٍ لا يتسلّط عليها أيّ قيدٍ من قيود التمثيل (التقليد) ليُفْقِرها. في هذا النص المثاليّ تتعدَّد الشبكاتُ وتلعب فيما بينها، دون أن تستطيع أيّ واحدةٍ منها أن تترأس الأُخريات وتطغى عليها؛ هذا النصّ مجرَّةُ دوالّ[3]، وليس بِنْيةً من المدلولات؛ فهو لا بداية له، إنه عَكوسٌ؛ قابلٌ للانقلاب. يُمكن الولوجُ إليه من شتى المداخل، دون الادّعاء، على وجه اليقين، أن هذا المدخلَ أو ذاك هو الرئيس. تتوالى الشِّفرات[4]، التي جنّدها، **على مدى البصر**، دون أن تتسم بالحسم (لا يخضَع المعنى فيها، قطعاً، لأيّ مبدإٍ من مبادئ الفصل والحسم، إلّا ما كان بِرَمْيَة نَرْد)[5]؛ يُمكن لأنظمة المعنى أن

---

(1) le genre: **جنس**: نوع الأنواع.

(2) L'interprétation: تأويل.

(3) Le signe: le signifiant, le signifié, la relation de signifiance: **دليل** -علامة- **دال**، - **مدلول**، - علاقة دلالة: **تدلال** أو **إعناء**.

(4) le code, - s: **شِفرة**؛ - **شِفرات**.

(5) **un coup de dés**: رمية نرد: عبارة شائعة، ومطلع وعنوان لقصيدة شهيرة نظمها الشاعر الرمزي الفرنسي **ستيفان ملارميه** (1842-1898). «Un coup de dés jamais n'abolira le hasard». =

تَستحوذَ على هذا النص المطلَق في تعدّديته؛ إلا أن تعدّديتَه لا حصر لعددها أبداً؛ لأن معيارَها هو لا نهائيةُ اللغة[1] ليس للتأويل، الذي يتطلَّبه نصٌّ مُستَهدَفٌ مباشرةً في تعدديَّته، أيُّ صبغةٍ ليبِرالية: لا يتعلق الأمر، هنا، بالتنازل عن بِضعة معانٍ، كما لا يتعلّق بالاعتراف، بشهامةٍ، لكل واحدٍ نصيبه من الحقيقة؛ إنما تكْمُن الغايةُ، ضدّاً على كل لاـ اختلاف [لاـ مبالاة]، في التوكيد على كينونة التعدّد[2]، التي ليست هي كائنَ الحقيقة أو المُحْتمَل، بل ولا حتى كائنَ الممكن. مع ذلك، هذا التوكيد الضروري صعبٌ؛ إذْ، في الوقت نفسه الذي لا يوجَد فيه شيءٌ خارجَ النصّ، فإنه لا يوجَد، أبداً، **كلٌ** للنص (يصير، بفعل القلب، مصدرَ نظام داخلي وتصالحاً بين أجزاء متكاملةٍ، تحت العين الرحيمة لـ **الأنموذج** التمثيلي)؟: يجب، في الوقت نفسه، تخليصُ النص من خارجه ومن كليّته. معنى كل هذا، استحالةُ وجودِ بنيةٍ سرديةٍ أو نحوٍ أو منطقٍ للحكاية[3] في النص المتعدد[4] إذا حصل، إذن، حصل أن اسْتسْلَمتْ هذه القضايا أو تلك، أحياناً، للمقاربة فلأن كلَّ ذلك يقع ضِمنَ **نطاق** (مع إيلاء هذه العبارة كاملَ قيمتِها الكَمّية) تعامُـلِنا مع نصوصٍ ذاتِ تعدّديةٍ ناقصة: نصوص تعدديتُها شحيحةٌ إلى حدٍّ ما.

3. ضِداً على الإيحاء.

يُوجَد لهذه النُّصُوص المعتدلةِ في تعدُّدِيتها (أي المتعددةِ الدلالة[5] فقط)

= كتبها سنة قبل وفاته، فاعْتُبِرتْ "وصيته" تأثر بالرومانسيين وتحوّل إلى البرناسية المتشدّدة، ثم الرمزية. اشتغل في الإدارة، ثم أستاذاً للإنكليزية في الأقاليم. جعل من الشعر ملجأه الأخير من أتون الواقع، إن لم نقل من العدم. واظب على نشر أعماله، التي لقيت تقديراً عميقاً من لدن كبار مُعاصريه. كتب مأساة مُطوّلة باسم **هيريديا**. شاعر حلم بأن يواجه العَدَمَ بعمل فني "**لا تتخلله إلهامات الصدفة، حتى ولو كانت رائعةً عجيبة**"

(1) L'infini du langage.

(2) L'être du pluriel.

(3) "بنية سردية" و"نحو السرد" و"منطق للحكاية" انظر الهامش أسفله عن التحليل البنيوي للمَحْكي ومراجعِه.

(4) النص المتعدد.

(5) La polysémie: المشترك الدلالي؛ - تعدد الدلالات.

مُثَمَّنٌ متوسطٌ؛ لا يستطيع أن يَقْبض إلا على جزءٍ ما، يقع في قلب المُتَعَدِّد وفي أوسطه؛ وهو في الوقت نفسه، أداةٌ رهيفـةٌ جدّاً وشديدة الغُموض والتَّضَبُّب لكي يُمكن تطبيقها على النُّصُوص الأُحاديةِ الدلالة[1]، وفقيرةٌ جدّاً حتى تصلح للتطبيق على النُّصُوص المُتعدّدة القيَم، والقابلةِ للقلب والانعكاس، والصريحةِ التذبذب (أي على النُّصُوص الكاملة التعدّد). هاتِه الأداة **المتواضعةُ** هي الإيحاء[2] وهو - عند هلمسليف[3] الذي صاغ له تعريفاً - معنًى ثانٍ؛ دالُّه يتألّف، هو نفسُه، من دليلٍ [علامة] أو نظامٍ دلاليٍّ أول، هو التقريرُ: إذا كان (ع) هو العبارة وكان (ض) هو المضمون و(ق) العلاقة بين الاثنين والمُؤسِّسة للدليل - العلامة، فإن صيغةَ الإيحاء هي (ع ق ض) ق ض. لا ريب في أنهم لَمّا لم يَحْصروا الإيحاءَ -ولم يُخضعوه لصِنافة النُّصُوص- صار لا يَحظى بسُمعةٍ حسنة. فالبعض (ولنقُلْ: إنهم فُقهاء اللغة) يرمون -وقد قَضَوا بأن كلَّ نصٍّ إنما هو أُحاديُّ المعنى، مُمتلِكٌ لمعنى حقيقي، ومعياريٌّ مُقنَّن- بالمعاني المُصاحِبة والثانيةِ إلى عدميَّة الهذيانات النقدية. في مقابلهم، الآخرون (لنقُلْ: السيميائيين والدلائليين) يُنكرون تراتبيةَ المُقرَّر والمُوحَى؛ ويقولون إن اللسان، وهو مادةُ التقرير، بقاموسه وتركيبه ونحوه، نظامٌ كأيّ نظام آخر، ولا داعي لتفضيل هذا النظام على غيره من الأنظمة؛ وجَعْلِه فضاءً ومعياراً لمعنى أوّل، هو مصدرُ ومعيارُ كل المعاني المتشاركة معه؛ إننا، إذا كرَّسْنا التقريرَ وجعلناه حقيقةً وموضوعيَّةً وقانوناً، فلأننا لا نزال مفتونين، حتى الآن، بمجد اللسانيات الذي قلَّص اللغةَ إلى الجملة

---

(1) l'univocité: l'univoque- **أحادي الدلالة**؛ -يحافظ على المعنى ذاته في كل الأحوال؛- مشارك؛ -متواطئ.

(2) la connotation **الإيحاء؛ معنى ثان. مقابل la dénotation**-، التقرير - معنى وضعي،- حقيقة: Le dénoté / le dénotant. المقرَّر والمُقرِّر؛ - الموحِي: le connotateur؛ - موحًى به: **le connoté**.

(3) **هلمسليف، لويس**: لساني دانماركي (1899-1965). أحد كبار اللسانيين والسيميائيين العالميين. هو الذي دفع بأطروحات دو سوسير إلى أقصى مداها، مُتمثلاً أحسن من غيره مقاصدها العميقة. هذا إضافة إلى أصالة مساهمته الخاصة: المعروفة بالغلوسيماتية، التي صاغها برفقة بروندال. من مؤلفاته **مقدمات لنظرية في اللغة** 1943، و**دراسات في اللسانيات**.

ومُكوِّناتِها المُعجمية والتركيبية. غير أن رهانَ هذه التراتبية[1] جادٌّ: إنه العودة إلى انغلاق الخطاب الغربي (العلمي أو النقدي أو الفلسفي) إلى تنظيمه المُـتَمَرْكز على ذاته، المُتجسِّدِ من خلال تنضيدِ كلّ معاني نصٍّ ما في دائرةٍ حول بؤرةِ التقرير (البؤرة: مركزٌ وحارسٌ وملجأٌ ونورُ الحق).

4. مع الإيحاء، رغم كل شيء.

ليس هذا النقد المُوجَّه ضدّ الإيحاء بصائبٍ إلا في النصف منه؛ فهو لا يأخذ بعين الاعتبار صِنافة [نَمْـذَجةَ] النُّصُوص (هذه الصِّنافة النَّمْذَجية مُؤسِّسة: لا نصَّ يوجد قبل أن يُصَنَّف حسبَ قيمته)؛ لأنه، إذا وُجدت نصوصٌ قابلةٌ للقراءة، مُندَرِجةٌ ومندمجة في نسق انغلاقِ **الغرب**، ومصنوعةٌ وَفق غاياتِ هذا النظام، وخانعةٌ لقانون **المدلول**، فلا بد أن يكون لها نظامٌ للمعنى خاصٌّ بها، وأساسُ هذا النظام هو الإيحاء. هكذا، فَنَفْيُ الإيحاء نفياً كونيّاً، معناه إلغاء **القيمة** الخلافية للنصوص، ورفضٌ لتعريف الجهاز النوعيِّ (الشعريِّ والنقديِّ في الوقت نفسه) الخاصِّ بالنُّصُوص القابلة للقراءة، ومساواةٌ للنص المحصور بالنص-الأقصى[2]، وحرمانُ النفس من أداة للتصنيف النَّمْذجي. الإيحاء هو سبيلُ الولوج إلى المُشْتَرَك اللفظي في النص الاتِّباعي (الكلاسي)، إلى هذا التعدّد الدلالي المحصور، الذي يُؤسِّس النصَّ الاتباعي (ليس أكيداً أن يحتوي النصُّ الحديث على إيحاءات). يجب، إذن، إنقاذُ الإيحاء من محاكمته المزدوجة والحفاظُ عليه كأثرٍ قابلٍ للتسمية والحسبان- حسبانِ التوقيت: أثَرٌ لتعدُّديَّة ما في النص (هذا التعدُّد المحدود في النص الاتِّباعي). فما هو الإيحاء إذن؟ إنه، من الناحية التعريفية الصرف، تحديدٌ، علاقةٌ، عائدٌ[3]، سِمةٌ لها القدرة على العودة إلى بياناتٍ سابقة، أو لاحقةٍ أو خارجةٍ، وإلى مواضعَ أخرى في النص (أو في نصٍّ آخر): لا يجب، وبأيِّ حالٍ من الأحوال، تضييقُ هذه العلاقة التي يُمكن

---

(1) la hiérarchie: تراتب؛ -ية- دلائلياً هو صِنف الأصناف. والصنف موضوعٌ خاضع للتحليل.

(2) Le texte limité/le texte limite.

(3) L'anaphore.

تسميتها، على سبيل التنويع، (وظيفةً[1] أو قرينةً[2] مثلاً)، ما عدا في حالةٍ واحدةٍ فقط، هي خلطُ الإيحاء بتداعي الأفكار: هذا الأخير يُحيل إلى نظامٍ يخصُّ ذاتاً ما، أما ذاك فتعالُقٌ مُحايِثٌ[3] للنص وللنصوص؛ أو إذا أردنا، أيضاً، إنه تَداعٍ ينجزه النصُّ- الذاتُ داخل نظامه الخاص. مقولياً، أيْ من جهة المواضع العُموميّة[4]، الإيحاءاتُ معانٍ لا يُعثَر عليها لا في القاموس ولا في نحو اللسان، الذي كُتِب به النص (هذا، طبعاً، تعريفٌ عَرَضيٌّ، إذ يُمكن للمعجم أن يتوسَّع، كما يُمكن للنحو أن يتغيّر). يتحدّد الإيحاء، تحليلياً، عبر فضاءين: فضاء مُتواليات[5] وهو عبارةٌ عن تسلسلٍ نظاميّ: فضاء خاضع لتتالي الجمل، التي يتناسل المعنى طوالَها بفعل الترقيد[6]؛ وفضاء تَكَتُّليّ وتجميعي: بعضُ مواضع النص تتعالق مع معانيَ أخرى من خارج النص الماديّ لتُشكِّل معها أنواعاً من السدائم والرَّكائم المدلولية. من حيث الخصائص التأليفية الموقعية، يضمَن الإيحاء تشتيتاً (محصوراً) للمعاني، مذروراً كنُثارات الذهب على السطح الظاهر للنص (المعنى من ذهب). دلائلياً (سيميائياً)، كلُّ إيحاءٍ انطلاقٌ وذهابٌ لشِفرةٍ (لن يُعاد بتاتاً بناؤُها)، وتَمَفْصُلٌ[7] صوتٍ منسوجٍ في النص. أمّا من

(1) La fonction.

(2) L'indice.

(3) La corrélation immanente.

(4) La topique: يعني اللفظ في البلاغة الإغريقية-اللاتينية والبلاغة الماتحة منها، طُرقَ الحصول على مادة الخطاب وموضوعاته؛ والجَرْدَ الدقيق لهاتِه الموضوعات والمواد التي تُشكّل في أساسها أماكن، أو مواضع نسبةً إلى "موضِع" وليس إلى "موضوع" (عامة). عالجها شيشرون في كتابيه "*De inventione*" و"*Topica*" - موضعي: نسبة إلى حيّز مكاني وفضاء موضعي. Topiquement: اصطلاحياً إحالة إلى المواضع العامة أي المقولات العامة في ذلك المنطق وتلك البلاغة.

(5) les séquences: مُتوالياتٌ. المُتوالية: سلسلة من العناصر المُرتَّبة المنتمية إلى مجموع غير فارغ.

(6) le marcottage: الترقيد: نمط تكثير وتناسل النباتات والأشجار بواسطة غرس جذع أو فنن، يُقطع من أصل فينبت ويُورق.

(7) l'articulation: تَمفصُل؛ - مفصَلة؛ la double l'articulation. تَمفصُل مزدوج. يدلّ على عملية نطق الكلام، من جهة، أي في علم الأصوات والصوتيات النطقية la phonétique articulatoire؛ وقد يدلّ على التمفصل: وهو التمفصل المزدوج =

الوجهة الحرَكية (الدينامية)، فهو سيطرةٌ يخضع لها النص، وإمكانيةٌ لهذه السيطرة (المعنى قوة). تاريخياً، يؤسّس الإيحاء - وهو يستنبط المعاني التي يبدو مُمكناً ضبطُها (حتى ولو لم تكن مُعجمية)- **أدباً للمدلول** (أدباً ذا تأْريخٍ محدَّد). وظيفياً، يُفسد الإيحاء - وهو يُوَلّد، مبدئياً، ازدواجيةَ المعنى- صفاءَ التواصل: إنه «ضجيجٌ» إراديٌّ، مُهَيَّأ بعنايةٍ، مُدْمَجٌ في الحوار المُتوَهَّم بين المؤلف والقارئ، وبإجمالٍ إنه تواصلٌ مضادٌّ (**الأدب** "كاكوغرافيا"[1] - أي كتابةٌ فاسدةٌ - مقصودة). بنيويّاً، يسمح وجودُ نظامين، اشتُهِرا بِتبايُنِهما: هما التقرير والإيحاء، للنص بأن يشتغل ويعمل كلعبةٍ؛ يُحيل كلُّ نظامٍ منهما إلى الآخر، حسب حاجياتِ **وهم** ما. أخيراً، تضمن هاتِه اللعبة، من الناحية الأيديولوجية، بكيفيةٍ إيجابيةٍ، للنص الاتّباعي **براءَةَ** ما: أحدُ النظامين ـ التقريري والإيحائي ـ يعود وينقلب ويتميَّز: هو نظام التقرير، الذي ليس بالمعنى الأول؛ لكنه يخادع بذلك؛ وهو، في ظلّ هذا الوهم، ليس في النهاية سوى آخِر الإيحاءات (أي ذلك الإيحاء الذي يبدو أنه ـ في الوقت نفسه ـ يؤسِّس القراءةَ ويُنهيها)، والخُرافةِ العُليا، التي بفضْلها يتظاهر النص بالرجوع إلى طبيعة اللغة، إلى اللغة بوصفها طبيعةً: ألا تَتَّسم الجملةُ ـ أيةُ جملةٍ، ومهما كان نوع المعنى الذي تُطلقه، على إثْر التحدُّث بها، حسبما يظهر ـ بسيْماء من يبدو، وكأنه يريد أن يقول لنا شيئاً ما بسيطاً، حَرْفياً وبدائياً: شيئاً **حقيقياً**، كلُّ ما تبقَّى، وكل ما سواه ليس سوى أدب- بالنسبة إليه (يأتي **فيما بعد**، ومجرد **زيادة**)؟ وعليه، يتحتَّم كليّاً، إذا ما أردنا التوافقَ مع النص الاتِّباعي، الحفاظُ على التقرير، وهو ربٌّ قديم، يقِظٌ، ماكرٌ، مسرحيٌّ، مُهيَّأٌ، سلفاً، لأن يُمَثّل البراءَةَ الجماعيةَ للُّغة.

= "la double articulation" أي كيفية تشكل وانبناء اللسان، في نظرية أندريه مارتينيه، على مستوى الصرفات الدالة، من جِهة، وعلى مستوى الوحدات الدنيا غير الدالة، من جِهة ثانية. ويُستعمَل اللفظُ، في "تحليل الخطاب"، للدلالة على الوحدات اللفظية والأدوات، التي تقوم بدور الوصل والربط داخل الجملة، وفيما بين الجمل، وفيما بين مكونات النص الواحد.

(1) la cacographie **كتابةٌ فاسدةٌ؛ - أُسلوب رديء؛ - كاكوغرافيا.**

5. القراءة، النسيان.

أقرأُ النص. هذا الحديث[1] [المطابق لـ "عبقرية" العربية (فعل، فاعل، مفعول] الذي يطابق عبقرية الفرنسية (فاعل، فعل، مفعول) ليس صحيحاً دائماً. فكلما كان النص متعدداً، كان أقلَّ انْكِتاباً قبل قراءتي لـه؛ لا أُسلِّط عليه عمليةً حمْليـةً[2] ناجمةً منطقيّاً عن كائنه، تُسمَّى **قراءةً**[3]، **وأنا** ليس ذاتاً بريئةً، سابقةً على **النص**، تستعمله، فيما بعد، كما لو كان شيئاً قابلاً للتفكيك أو موضعاً يقتضي الاحتلال. هذا «الأنا»، الذي يقترب من النص، هو نفسه، وبكيفية مسبقة، عبارة عن تعدُّد لنصوص أخرى، تعدّدِ شِفراتٍ لا نهائيةٍ، أو على الأصح: ضائعة (أصلُه يضيع). الأكيدُ أن **الموضوعية والذاتية** قوّتان قد تستوليان على النص، لكنهما قوتان لا تربطهما به صلةٌ حميمية أو نسب. الذاتية صورةٌ ممتلئة، يُفترَض أنني أُرهق بها كاهلَ النص؛ لكن امتلاءها، المغشوش، ليس سوى أثرٍ لكل الشِّفرات التي تصنعني، إلى حدِّ أنْ تصير لذاتيَّتي في النهاية عُموميةُ المسكوكات[4] الموضوعيةُ امتلاءٌ من النوع نفسه: إنها نظامٌ خياليٌّ مثل باقي الأنظمة الأخرى (سوى أن فعل الإخصاء[5] يتجلَّى فيها بضراوة)، صورةٌ

(1) l'énoncé: **حديث** \l'énonciation: **تحدُّث**: التحدّث - أو ما يطلق عليه الغير "التلفّظ"- هو الفعل - النشاط- الذي يستعمل به الفرد المتكلم السامع المجتمعيُّ اللسان. لكي يتمّ تحدّثٌ ما، لا بد أن تتوفر وتتضافر مجموعة من العوامل الضرورية والكافية، لكن المُختلفة، لإنتاج حديث أو خطاب أو كلام ـ بشكل شبه طبيعي في السِّياق المجتمعي ـ وهذا موضوع نظرية **التحدّث**. حديث معدّ لاستشفار ملائم من لدن المخاطب (المخاطبين) والتأثير فيه (هم). مجمل القول يبقى التحدّث عملية تبادل وتفاعل وتواصل لساني أو دلائلي في إطار مجتمعي وتاريخي وثقافي. نِتاج هذا الفعل هو "الحديث" L'énoncé: سلسلة مُتكلِّمة مترابطة من الصرفات المؤدية لوظيفة التفاعل والتواصل، يحدّها بياضان دلاليان (توقفان). وقد يُستعمَل الحديث تارة مرادفاً لجُملة وتارة لمجموعة من الجُمل، وثالثة بديلاً لعُمومية لفظ "الخطاب"

(2) le prédicatif.

(3) La lecture: القراءة.

(4) les stériotypes.

(5) la castration: **إخصاء**؛ - عملية إخصاء. للتمييز بين هذا المصطلح وقسيمه la castrature. انظر مادة "خِصاء"

تَـصلُح لكي تُسَمّيَني على النحو الأفضل، ولكي تُـعَرِّفَ بي، وتُشيعَ الجهلَ بي. لا تحتوي القراءة على أخطارِ الموضوعية أو الذاتية (كلتاهما مُتخيَّل)[1] إلا بقدر ما نُعرِّف النصَّ على أنه شيءٌ تعبيريّ (ممنوحٌ لتعبيرنا الخاص)، مُـتسامٍ ومُصَعّدٌ في صورة أخلاقٍ للحقيقة، أخلاقِ تسامحيّةٍ هنا وزهديةٍ هناك. مع ذلك، ليست القراءةُ فعلاً طُـفَيليّاً، ولا بالمُـكمِّل الارتدادي (كردّ فعل) لكتابةٍ، نُزيِّنها ونُغدق عليها كل أمجادِ الإبداعيةِ والأسبَـقِية. إنها عملٌ (لذلك من الأحسن الحديث - أساساً- عن فعلٍ يتعلق بعلم العُجامات[2]، بل عن صنع وفنِّ كتابة العُجامات؛

(1) l'imaginaire: لفظ متعدد الدلالات، وكل معنى من تلك المعاني يطمح لأن يكون المعنى الأحادي والمصطلحي دون غيره. يمكن، عُموماً، تحديده على أساس أنه الملكة الفردية والجماعية، التي تُتيح إنتاج الصور والتمثّلات والخيالات والرؤى وتبادلها مع الذات ومع الغير. لكن هذا التعريف يبقى محدوداً جداً، فهناك مُتخيّلات تتغيّر بتغيّر الأفراد والجماعات والمجتمعات والأزمنة والأمكنة والطبقات والفئات والأعمار الخ.
من أهم دارسي هذا الموضوع المُتشعّب، جان بول سارتر ولاسيّما ج. دوران G. Durand في كتابه **البنيات الإناسية للخيال**.

(2) la lexie: عُجامة - عُجامات؛ **وحدات قرائية**. **يُقَطِّع** النصُّ إلى عُجامات - وحدات قرائية، يُحلّلها المُحلّل الواحدة تلو الأخرى حتى نهاية النص. المقصود بالعُجامة - القطعة الكلامية: وهي كلمة أو أكثر، قد تكون جملة أو نصف جملة أو مجموعة جُمَل أو فقرة أو أكثر حسب اعتبارات المُحلّل. العجاماتُ، إذن، قطع مقطَّعة وَفق ما يتوخاه المحلل قصد إنجاز تحليله للسلسلة اللفظية المُكوّنة للنص.
- la lexéologie/ la lexéographie: **اللفظان منحوتان على غرار الثنائي اللساني واللغوي الشائع**: **la lexicologie\la lexicographie**. إذا كان الثنائي الأخير ينبني على الجذر - **lexème** - التي تعنى الوحدة الأساس في **المُعجميات**، باعتبارها علم وضع المعاجم وصنعها - **la lexicographie**- **واللفاظة** أو **اللفاظيات** la **lexicologie** - بوصفها علم دراسة الألفاظ بشكل عام ومن كل النواحي. فإن الثنائي الأول، ينبني على لفظ **la lexie** الدال - لدى رولان بارت - على الوحدة القرائية، المُجتزأة من النص المُراد قراءته ودرسه. بالتالي يصبح من المعقول اعتبار **la léxéologie علماً للعُجامات**؛ وعلماً يدرس **الوحدات القرائية في التحليل النصي**. **أما** مصطلح la lexéographique فسيعتبر علماً وفناً وصناعة لتلك الوحدات. وإذا تأملنا كتاب رولان بارت هذا، فإن أول ما يتبادر للعين أنه موضوع على شاكلة القاموس. فبعد "المقدمة"، وهي بالمناسبة ليست ذات عنوان خاص وإنما لها عناوين فرعية، كأنها المواد أو المُفردات المراد تفسيرها، كما هو الحال في القاموس تماماً: هناك مدخل تليه فقرة أو فقرات تُعالجه وتَصفه وتُحلّله. والأهم من ذلك أن متن التحليل النصّي ـ أو بعبارة أخرى خطاب "الدلائلية الإيحائية" =

لأنني أكتب قراءتي). ومنهج هذا العمل منهج طوبولوجي: لست مُختفياً في النص، وإنما فقط يستحيل ضبطُ مَكْمَني فيه. مهمتي التحركُ وتنقيلُ الأنظمة، التي لا يتوقّف عالَمُ احتماليّاتها لا لدى النص ولا لدَ«يَّ»: ومن الناحية الإجرائيّة، فإن المعاني التي أعثُر عليها لسْتُ «أنا» الذي أكتشفَها، أو آخرون، وإنما علامتُها **النظامية**[1]: فلا **حجةَ** أخرى عن قراءةٍ ما غيرُ نوعيةِ نظاميَّتِها ومكابَدتِه، أو بعبارةٍ أخرى، غيرُ حُجِّيةِ اشتغالها. الواقعُ، أن القراءة عملُ لغةٍ. القراءة عثورٌ على المعاني، والعثور على المعاني تسميةٌ لها؛ لكن هذه المعاني المُسمّاة محمولةٌ نحو أسماء أخرى؛ الأسماء تتنادَى، يدعو بعضُها البعض، وتتجمَّع؛ وتجمُّعُها يريد من جديدٍ أن يتخذ له اسماً: أُسَمّي، أمنح الأسماء وألغيها، وأُعيد؛ هكذا يمرّ النص؛ إنه تسميةٌ في حالة صيرورة، وتخمينٌ (اقترابٌ) لا يَكِلُّ، وعملٌ **كِنائي**[2] لا يُمكن، في رأي النص المُتعدّد، لنسيان معنىً ما أن يُستقبَل، إذن، كخطإٍ. بالنسبة لأي شيءٍ يتمّ النسيانُ، حين ننسى؟ ما **جماع النص**؟ يُمكن حقّاً نسيانُ المعاني؛ لكن، يحصُل ذلك، فقط، حين نختار إلقاء نظرةٍ فريدةٍ على النص. رغم كل ما سبق، لا تكْمُن القراءة في حصر سلسلة الأنظمة وتوقيفها، وتأسيسِ حقيقة النص، ومشروعيتِه، وبالتالي استفزازِ «أخطاء» قارئه؛ إنها تكمن

= التحليلي ـ مؤلف من مداخل، هي بمثابة المواد في القاموس العربي مثلاً إلا أن المداخل هنا ليست مفردات مُجرّدة من أي تركيب أي خارج المجموع التركيبي، وإنما هي عبارة عن قطع أو أجزاء، أو قُرُوء، من السلسلة المُتكلّمة **صرّازين**: هذا الفضاء النصّي البلزاكي. كِيان ذهني ينتمي للأدب الفرنسي العالمي. إذا كانت مداخل القاموس مُرتبة-غالباً ترتيباً أبجدياً عرفياً في القواميس، فالمداخل في هذا "العمل مُرتبة-ما دام الترتيب ضرورة لا مناص منها للخروج من السديم والهُلام والفوضى ـ هو ترتيب تتاليها في السلسلة المُتكلّمة. ثم يضاف إلى ذلك، بالطبع، كون هذه العُجامات المُرتبة ترتيب المداخل في المعجم، ممهورة بمقالات خاصة بكل واحدة منها، تؤدي لها دوراً مشابهاً للدور الذي تؤديه المقالات بالنسبة إلى المفردات المراد وصفها أو شرحها في القاموس.

(1) la marque systématique.

(2) métonymique; la métonymie: **كِناية**. كِنائي: سندرج على استعمال "كناية" مقابلاً لـ métonymie الفرنسية، رغم كل التحفظات الناجمة عن عدم التطابق التام والدائم بين الحقلين اللذين يشملهما كُلٌّ من المصطلحين في البلاغتين العربية والإغريقية اللاتينية.

في وصل وتشغيل[1] هذه الأنساق وفق تعدُّديتها (ليستْ كشفَ حساب، وإنما هي كائن) وليس وَفْقَ كمّيتها المحصورة: أَمُرُّ، أعبُر، ألحْم وأُمَفْصِل، وأُؤَجّج، لا أحسِب. ما نسيانُ المعاني بموضوعٍ للأعذار، نقيصةٌ شقيَّةٌ في الطاقة الإنجازية[2]؛ إنه قيمةٌ توكيديةٌ، طريقةٌ لإثبات لا مسؤولية النص، وتعدُّدية الأنظمة (إذا حصَرتُ لائحتَها فَسأُعيد -حتماً- تكوينَ معنىً مفردٍ، لاهوتيّ): وبالضبط، فأنا أقرأ لأنني أنسى.

6. خطوةً، خطوة.

إذا ما أردنا أن نحافظ على يقْظتنا الكاملة تجاه تعدُّديّة نصٍّ مَا (مهما كانت محدودةً) فلا بد من التخلي، عمليّاً، عن بَنْيَنَة هذا النص وفقَ كُتلٍ كبرى، كما كانت تقوم بذلك البلاغةُ الاتّباعية والشرحُ المدرسيّ: **لا بناءَ ولا معمارَ**[3] للنص: الكلُّ يدلّ باستمرار، ومراتٍ كثيرة، لكنْ دونَ توكيل ذلك لمجموعٍ نهائيٍّ كبير، أو لبنيةٍ أخيرة. من ثَمّ جاءت فكرةُ - وإذا أمكن القول: ضرورةُ- تحليلٍ تدريجيٍّ ينصبّ على نصٍّ واحد. يبدو أن لهذا الأمر بعضَ الاستتباعات وبعضَ المزايا. ليس التعليق على نصٍّ واحدٍ نشاطاً عرَضيّاً، يتمّ تحت راية الذريعةِ المُطَمْئِنة: ذريعةِ «الملموس»: النصُّ الواحد يسدُّ مَسدَّ نصوص الأدب جميعِها، ليس من حيث كونُه يُمثّلها (يرفعها إلى مستوى التجريد ويُسوِّي بينها)، وإنما من حيث إن الأدب ذاته ليس، أبداً، سوى نصٍّ واحد: ما النص الفردُ بِمَنْفَذٍ

(1) l'embrayage: **وصل وتشغيل**، وضده le débrayage الفصل؛ أما أدوات الوصل "les embrayeurs" فهو المصطلح المُستعمل، أولاً، والأكثر رواجاً من بين الثلاث (جاكبسون: 1963 الطبعة الفرنسية). وأدوات الوصل والفصل هي صنف من الكلمات، التي لا تتوفر على مرجع خاص تُحيل إليه في الشِّفرة (اللسان). ولا تحظى بذلك إلا حين توظيفها في سِياق محدد أي في "رسالة" بعينها. من ثم، فمَراجعها وإحالاتها تتغير بتغير مقامات التحدّث. المُوصِلات أو أدوات الوصل صِنف من وحدات الشِّفرة، تُحيل بالضرورة إلى الرسالة. تتمثل عُموماً في الضمائر وأزمنة الأفعال وأدوات الإشارة. وذلك مثل "أنا" "هنا"، "بابا" و"الآن" الخ.

(2) la performance: المُلاحظ أن المصطلح التوليدي يجد له صدى واضحاً في هذا العمل.

(3) la construction: بناء، تكوين، معمار؛ - **بناية**؛ - **مبنَى**؛ - **مشيّد**.

(استقرائي) للولوج إلى **نموذج**، ولكنه مدخلٌ إلى شبكةٍ من ألفِ مدخل؛ اقتفاءُ سبيلِ هذا المدخل استهدافٌ لمرمىً بعيدٍ، هو عبارةٌ عن منظورٍ (نُتَفٌ، أصواتٌ آتيةٌ من نصوصٍ أخرى ومن شِفراتٍ أخرى) وليس استهدافاً لبِنْيَةٍ شرعيّةٍ من المعايير والانزياحات، ولا استهدافاً **لقانونٍ** سرديٍّ أو شعريٍّ: ومع ذلك فهو منظورٌ نقطةُ تسرُّبه ومَهْرَبِه مُؤَجَّلةٌ على الدوام، ومفتوحةٌ بكيفيةٍ غامضةٍ وعجيبة: كلُّ نصٍّ (فريد) يُجسِّد -فعلاً- نظريةَ هذا التسرُّبِ ذاتِه (إذن، ليس هو مجردُ مثال)، ونظريةَ هذا الاختلاف، الذي يعود دائماً، دون أن يمْتَثِل أو يخضع. أضِف إلى ذلك أن الاشتغال على هذا النص المفرد حتى أقصى حدود التفصيل، معناه استئنافُ **التحليل البنيوي للحكاية**[1] من النقطة، التي كان قد توقّف عندها إلى حدِّ الآن: أي من البنيات الكبرى؛ معناه الاقتدار، أي التحلّي بالقدرة الكافية (التوفُّرُ على ما يكفي من الوقت والراحة وسعة الخاطر) على تقصّي أعراقِ المعنى وشُعَيْراته وعدمِ تَـرْكِ أيّ موضعٍ للدالّ دون استشعارٍ للشّفرة أو للشفرات، التي ربما قد يكونَ هذا الموضعُ نقطةَ انطلاقها (أو وصولها)؛ أي

(1) L'analyse structurale du récit: صدر العدد الثامن من مجلة "Communications" الفرنسية سنة 1966، بعنوان رئيس عام هو "**بحوث سيميائية**" وعنوان فرعي وتخصيصي "التحليل البنيوي للسرد" "L'ANALYSE STRUCTURALE DU RECIT" تصدّره مقال رولان بارت الشهير "مدخل إلى تحليل المَحْكيّات"، وتلاه أ.ج. غريماس: "**مبادئ لأجل نظرية لتأويل المَحْكيّات الخرافية**"، فكلود بريمون: "**منطق الإمكانات السردية**"؛ ثم، تِباعاً، كُلٌّ من أمبرتو إيكو: "**جيمس بوند: تأليفية سردية**"؛ جول غريتي "**مَحْكيّ صحفي: الأيام الأخيرة لرجل مهم**"؛ فيوليت موران: "**القصة العجيبة**"؛ كريستيان ميتز: "**المركّبية الكبرى للفيلم السردي**"؛ تزيفيتان تودوروف: "**مقولات المَحْكيّ الأدبي**"؛ وأخيراً جيرار جينيت: "**حدود المَحْكيّ**"، مع ملف كامل عن ثَبت مصادر ومراجع الموضوع؛ و"**الأنماط البنيوية في الفولكلور**" جلي أن أهم السيميائيين والدارسين البنيويين وعلماء الشعريات والسرد قد شاركوا في هذا الملف الرائد، إما بأعمال رئيسة أو بأجزاء من أعمال، طوّروها فيما بعد في اتجاه من الاتجاهات المذكورة. جاء هذا العدد، بُعيد صدور العدد الرابع من المجلة ذاتها بالعنوان الرئيس ذاته، لكنه غير مُخصّص، واحتوى على مُساهمات كُلٌّ من كلود بريمون: "**الرسالة السردية**" وت. تودوروف: "**وصف الدلالة الأدبية**" ورولان بارت "**بلاغة الصورة**" وكريستيان ميتز: "**السينما: لسان أم لغة؟**" وذُيِّل بدراسة رولان بارت التي ترجمناها بعنوان "**مبادئ علم الأدلة**"

(هذا أقلُّ ما يُمكن أن نأمله ونعمل عليه) تعويضُ النموذج التمثيلي البسيط بنموذج آخر، يَضمَن تقدُّمُه نفسُه ما يُمكن أن يكون إنتاجيّاً في النص الاتّباعي (الكلاسي): لأن السير **خطوةً خطوةً** يتلافى، ببطئه وتشتُّتِه ذاتِه، الولوجَ إلى النص الوصيّ وتقليبِه على كل جوانبه، وإعطاء صورةٍ داخليةٍ له؛ إنه ليس أبداً سوى **تفكيكٍ**[1] (بالمعنى السينمائي) لعمل القراءة: وسوى **عرضٍ بطيءٍ**، إذا أردنا القول، لا هو بالصورة كل الصورة ولا هو بالتحليل الصرف؛ إنه، في نهاية الكلام، التلاعبُ المنهجيُّ - خلال كتابة التعليق ذاتها- بالاستطراد (والاستطرادُ شكلٌ يُسيء خطابُ العلم إدماجَه) وهو أيضاً، وعلى هذا المنوال، مراقبةٌ لانقلابية البنيات، التي يُنْسَج منها النص؛ أكيدٌ أن النص الاتّباعي ناقصُ الانقلاب[2] (تعدُّديَّته مُتواضعة ومحدودة)؛ تتمّ قراءةُ هذا النص وفق ترتيبٍ ضروري؛ ويُنجِز التحليلُ المُتدرِّج، بالضبط، نسقَ كتابتِه؛ لكن التعليقَ خطوةً خطوةً هو، بالقوة، تجديدٌ لمداخل النص، معنى ذلك، تلافي بَنْيَنَته **أكثر من اللازم**، وإعطائِه هذا الزائدَ من البنية، الذي سيأتي إليه من الإنشاء وسيوصده: معنى هذا تنجيمُ[3] النص عِوض تجميعه.

7. النص المُنجَّم.

سنُنجِّم النصَّ إذن، مُزيحين، على نحو ما تفعل هزة أرضية خفيفة، كتلَ الدلالة، وهي ما لا تقبض القراءةُ إلا على سطحِها الأملس، الذي يلحم أجزاءَه، بكيفية لا تُدرَك، انسيابُ الجمل والخطابُ السردي المسبوك، والصبغةُ الطبيعيّةُ المتجذرة والهائلةُ، التي تُميّز اللغة العادية. سيُقَطَّع الدالُّ الوصيُّ إلى

(1) la décomposition.

(2) le texte réversible, la réversibilité، قلب، انقلاب: إعادة إفراغ، صَبٌّ مرة أخرى réversible, adj: عَكوسٌ؛ - قابل للانقلاب. منقلب، منعكس،- ما له وجهان متقابلان: la réversibilité - انعكاسية ؛ - قابلية للانعكاس. - خاصة الشيء الذي ينقلب في الاتجاه المعاكس؛ كالحركة تحدث في الاتجاه العكسي؛ فهو عكس العمليات الطردية؛ إنه كُلُّ قابلٍ للعكس والقلب؛ وهو ما لا يقبل الاسترداد.

(3) étoiler ; le texte étoilé: تنجيم- نص مُنجَّم.

سلسلةٍ من الشذراتِ القصيرة المتجاورة؛ سنسمّيها، هنا، **بالعُجامات**؛ لأنها وحداتٌ للقراءة. سيكون التقطيع - يجب الصدعُ بهذا فما عاد بالإمكان الصبر أكثر مما سبق - اعتباطيّاً؛ لن تترتَّبَ عنه أيةُ مسؤوليةٍ منهاجيةٍ، لأنه سينصبّ على الدالّ، في حين أن التحليل المقترَح سينصبّ على المدلول فقط. ستحتوي العُجَامة تارةً على بضع كلمات، وتارة على بعض الجُمل؛ يتوقَّف الأمر في ذلك كله على اليُسر والمُلاءمة: إذ يكفي أن تكون أفضلَ فضاءٍ يمكننا فيه مراقبةُ المعاني؛ أما طولُها، المحدَّدُ تجريبيّاً، فسيتوقَّف، وفق التخمين والتقدير، على كثافة الإيحاءات، المتغيِّرة بحسب اللحظات المُختلفة للنص: كلُّ مُرادنا ألّا تحتويَ العُجامةُ الواحدةُ، في أقصى الأحوال، على أكثر من ثلاثة أو أربعة معانٍ، ينبغي تَعْدادُها. النصُّ شبيهٌ في كتلته بسماءٍ، مُسطَّحةٍ وعميقةٍ في الوقت نفسه، ملساءَ، بدون حوافٍّ ولا صُوىً ولا معالم: المعلِّقُ [على النص] مثلُه مثلُ العرّاف[1]، الذي يرسُم فيها بطرف عصاه مستطيلاً وهميّاً، ليسائل داخلَه - بناءً على بعض المبادئ - طيرانَ الطيور في الجو: سانحَها من بارحها؛ كذلك يرسم المُعلِّق على طول النص مناطقَ للقراءة، ليُراقب فيها هجرةَ المعاني وانبثاقَ الشِّفرات وعبورَ الاستشهادات. ليست العُجامة سوى تغليفٍ لكتلةٍ دلاليةٍ، وخطِّ قِمَمِ النص المتعدد، المُنَضَّد مثل مَسْطبَةٍ من المعاني الممكنة (لكن المنتظمة، والمشهود لها من لدن قراءةٍ منهجية) تحت دَفْق الخطاب: هكذا تُشكِّل العُجامة ووحداتُها ما يشبه المكعَّبَ ذا الواجهات، مُغطًّى بالكلمة، بمجموع الكلمات، بالجملة أو بالفقرة، وبعبارة أخرى، باللغة، وهي إناؤه «الطبيعي».

8. النص المهشَّم.

ما سيُسَجَّل، عبر هذه التَّمفصلات المُصطنَعة، هو تَنَقُّلُ المدلولات وتكرارُها[2] ليس القصدُ من الضبط المنهجي لقائمة المدلولات، التي تحملها

---

(1) l'augure: انظر تمبلوم. انظر هامش 3 الصفحة 59.

(2) la translation: نقل، تنقل (المدلولات) وتكرار (ها). ويُطْلَقُ المصطلح في لسانيات ش. بالي على العلاقة بين كلمتين أو سلاسل كلامية تتباين من حيث طبيعتها، غير أنها =

كل عُـجامةٍ، إثباتُ حقيقةِ النص (بنيتِه العميقة والاستراتيجية) وإنما إثباتُ تعدُّديتِه (حتى ولو كانت شحِّيحة)؛ إن وحداتِ المعاني (الإيحاءات) ـ بعد درسها وفحصها، كُلّاً على حدة وعلى مستوى كل عُجامة ـ لن تُجـمَع، إذن، وتُمْهَـر بمعنىً اصطلاحيٍّ [اصطناعي]، يكون هو البناء النهائي، الذي نمنحه إياها (كل ما سنقوم به، في الملحق، هو أن نُركّز بعضَ المُتواليات، التي من المحتمل أن يكون الخيطُ الواصل للنصّ الوصيّ قد ضيَّع تسلسلَها والربطَ بينها). لن نعرض هنا نقداً لنصٍّ أو نقداً **لهذا** النص؛ سنقترح المادة الدلالية (مُجزَّأةً، لكن غير مُوزَّعة) لكثيرٍ من أنواع النقد (النفسيّ، والتحليلي- النفسيّ، والموضوعاتيّ، والتاريخيّ، والبنيويّ)؛ وعلى كل نقدٍ، فيما بعد، أن يلعب وأن يُسمِع صوتَه (إذا رغب في ذلك)؛ وما صوتُـه سوى إصغاءٍ لأحدِ أصوات النص. ما نسعى إليه هو وضعُ خُـطاطةٍ ترسُـمُ الفضاء الستيريوغرافي[1] لكتابة (ستكون، هنا، كتابةً اتّباعية، كلاسية، قابلةً للقراءة). لا يُمكن للتعليق- المُشيَّد على تأكيد التعدُّد- أن يشتغل في ظل «احترام» النص. سيُهشَّم النصُّ الوصيّ باستمرارٍ، وسيُقاطَع، دون أيّ اعتبارٍ لأي واحد من تقسيماته الطبيعية (التركيبية والبلاغية والحكائية)؛ يُمكن للجرد والتفسيرِ والاستطراد أن يستقروا في قلب العقدة والتوتُّر[2]؛ بل يُمكن عزلُ حتى الفعل عن مفعوله، والاسم عن صفته؛ يَكْمُن عملُ التعليق- بمجرد تخلّيه عن كل أُدلوجة شمولية- أساساً في **إساءة معاملة** النص **ومقاطعة كلامه**. غير أن ما يُنْكَر هو المظهرُ «الطبيعي» للنص، وليس **نوعيته** أو جودتُه (وهي، هنا، لا مثيل لها).

= تؤدي الوظيفة نفسها. وهي في نظر **لوي تنيير** L.Tesnière تنقيلُ كلمة تامة من قسم من أقسام الكَلِم إلى قسم آخر. كنقل الصفة إلى الاسمية. مثل "جميل أو **النعت** "bleu" إلى اسم في "le bleu du ciel"

(1) la stériographie ستيريوغرافي، فن تشخيص الأشياء الصلبة ذات الأبعاد والنتوءات والأخاديد على مُسطَّح مُستوٍ كالشاشة بواسطة مِنوار. أ - آلة إرسال وإسقاط الصور. ب - فن من فنون التصوير الآلي.

(2) le suspens : العُقدة، التوتر والتشويق.

9. كم قراءات؟

يجب، إضافةً إلى كل ما سبق، القبولُ بحريةٍ أخيرة: هي حريةُ قراءة النص كما لو كان قد قُرئ من ذي قبل. الأكيدُ أنَّ أُولاء المغرمين بقراءة الحكايات الرائعة يُمكنهم أن يبدؤوا قراءتَهم من الأخير، أن يقرؤوا، أولاً، النصَّ الوصيّ، المُثبتَ في الملحق بكل صفائه واستمراريته، وبالحُلّة التي طُبع بها؛ مجمل القول: أنْ يُقرَأ كما يُقرأ عادةً. لكن، بالنسبة إلينا، نحن الذين ننْشُد إثبات التعدُّد، لا نستطيع إيقافَ هذا التعدّد على أبواب القراءة: على القراءة، بدورها، أن تكون مُتعدِّدةً، أي بدون نسقٍ يحكم الدخول: ويَلزم أن تكون الصيغةُ «الأُولى» لقراءةٍ ما هي صيغتُها الأخيرة، كما لو كان النصُّ قد أُعيد بناؤه لينتهيَ أخيراً إلى حيلة استمراره، ويحملُ الدالّ، آنئذ، صورةً بلاغيةً إضافية: هي الانزلاق. إن إعادة القراءة ـ وهي عملية «مضادة» للعادات التجارية والأيديولوجية لمجتمعنا، الذي يستلزم «رميَ» الحكاية بمجرد استهلاكِها («افتراسِها») ليمكن الانتقالُ، بعد ذلك، إلى حكايةٍ أخرى: شراءُ كتابٍ آخر ـ لا يُسمَح بها إلا لبعض الفئات المهمَّشة من القراء (الأطفال والشيوخ والأساتذة)؛ وإعادةُ القراءة مُقترَحةٌ هنا، منذ البدء، لأنها وحدَها تنقذ النصَّ من التَّكرار (أولئك الذين يهملون إعادةَ القراءة مُلْزَمون بقراءة الحكاية ذاتها في كلّ مكان)، وتُضاعِفُه، سواء أَفي تنوُّعه أمْ في تعدّده: إنها تسْحَبه خارجَ تسلسله الزمني الجَوّاني («هذا يقع قبل ذاك أو بعده»)، وتَعْثُر مجدَّداً على زمنٍ خُرافيّ (بدون **قبل** ولا **بعد**)؛ وتنْكر الادعاءَ الذي يريد أن يدفعنا إلى الاعتقاد أن القراءة الأُولى قراءةٌ أوليةٌ، ساذَجةٌ، ظاهراتيّةٌ[1]، يَلزَمنا، بعد ذلك فقط، «تفسيرها» **وعَقْلَنتُها وثقْفَنَتُها**[2] (كما لو كان للقراءة بداية؛ كما لو أن الكلَّ لم يُقرأ قبلاً: لا قراءة **أُولىَ** هناك، حتى لو سعى النص جاهداً لإيهامنا ذلك بواسطة بعض عوامل العُقدة والتوتُّر والتشويق، وهي حيلٌ «فرجوية» - احتفاليةٌ أكثر منها إقناعية)؛ لم تبقَ تلك القراءة، استهلاكاً وإنما صارت لعبةً (هذه اللعبة التي هي رجوع المُختلِف)، إذا

---

(1) phénoménale.

(2) intellectualiser.

ما أَعَدنا إذن- التناقضُ في الألفاظ أمرٌ مقصود- قراءةَ النص حالاً، فَلِكي نحصل - كما لو كنا متأثرين بمخدّر (هو مخدِّر البدء المتكرر، والاختلاف)- على النص المتعدد: الذي هو النصُّ نفسُه والنصُّ الجديد، وليس على النص «الحقيقي».

10. صرّازين.

أما بخصوص النص الذي وقع عليه الاختيار. (ما هي الأسباب؟ لا أعرف سوى أنني رغبتُ، منذ زمنٍ، ليس بالقريب كلّ القرب ولا بالبعيد كلَّ البعد، أن أُحلِّل نصّاً قصصيّاً قصيراً تحليلاً يطاله كلَّه، وأن أُقصوصةَ بلزاك أثارت انتباهي بسبب دراسة **جان ربول**[1] J.Reboul؛ قال كاتب المقال: إنه استمدّ اختيارَه الخاص من استشهاد لـ **جورج باتاي**[2]، هكذا أَجِدُني ساقطاً في هذا **التواتر والتنقيل المُتكرّر**، الذي سأسعى، من خلال النص ذاته، إلى تبيُّن كلِّ مغزاه ومداه) هذا النص هو **صرّازين** لـ **بلزاك**[3]

(1) صرّازين • يثير العنوان السؤال التالي: صرّازين[4]، **ما هذا؟** أَإِسمٌ عام؟ أم علمٌ خاص؟ أَإِسْمُ شيء؟ أم اسم رجل؟ أم اسم امرأة؟ لن يحظى هذا السؤال بجواب إلا بعد فترة طويلة، من خلال عرض سيرة حياة النحّات المدعو صرّازين. ولْنُقرِّرْ، منذ الآن، إطلاقَ اسم **الشّفرة التأويلية**[5] (سنرمز إليها في كل مقتطفاتنا، لأجل التبسيط بـ

---

(1) J.Reboul, «Sarrazine ou la castration personnifiée», *Cahiers pour l'analyse*, Mars-Avril, 1967. (هامش من وضع المؤلف).

(2) **جورج باتاي**: Georges Bataille. 1897-1962. كاتب فرنسي مُتعدّد الاهتمامات، فهو أديب وفيلسوف وإناسي واقتصادي وعالم اجتماع ومُتخصّص في الأدب القروسطي والخزانات والربائد. يُعدّ من كبار الأدباء في القرن العشرين. نقد وانتُقِد (من لدن بروتون وسارتر) مجّد ومُجّد (من لدن ميشال فوكو وجماعة تيل كيل). اهتم بموضوعات الجنس والانتهاكات والموت والحياة. من أهم أعماله: **تاريخ العين** 1928 **والتجربة الباطنية** 1943. **القسط اللعين** 1949. صدرت أعماله غير الكاملة في 12 جزءاً لدى غاليمار في لابلياد. 1988.

(3) *Scènes de la vie parisienne*. Le texte est celui de : Balzac, la comédie humaine, éd. Seuil, coll. *l'intégrale* 1966, t.IV, pp 72-263, présentation et notes de P.Citron. (المؤلف).

(4) **صرّازين**: انظر الهامش رقم 56 على قصة **صرّازين**، الملحق (أ).

(5) le code herméneutique: **هي، من جِهة، شِفرة وضع الرموز والألغاز وحبك استغلاقها**، =

«تأويلية») على مجموع الوحدات التي تلحم وتُـمَفْصِل، بمُختلف الكيفيات، سؤالاً بجوابه، وبالعوارض المتنوِّعة، التي تسعى عملياً إما إلى تهييئِ السؤال أو إلى تعطيل الجواب: أي على صياغة لُغزٍ والعمل على حلِّه. يقترح العنوان **صرّازين**، إذن، الحدَّ[1] الأول من مُتواليةٍ لن تنغلق إلا بالعُجامة 153 (**تأويلية**. لغز1 (الواقع أن ألغازاً أخرى ستظهر في الأقصوصة): - سؤال). ** للفظة **صرّازين** إيحاءٌ آخر: هو الإيحاء **بالأنوثة**، الذي يدركه أي **فرنسيّ**، يتقبل راضياً الحرفَ المُثبت في الأخير (e)، بوصفه وحدةً صرفية دالةً على التأنيث، لا سيما حينما يتعلّق الأمر بعَلَم مُذكَّرُه (**صرّازان Sarrazin**)، الذي يُجمع عِـلـمُ الأعلام والأشخاص الفرنسي[2] على الإشهاد له بذلك. الأنوثةُ (المُوحَى بها) مدلولٌ مرصودٌ للاستقرار في مواضع شتى من النص؛ إنه عنصرٌ مهاجر، قادرٌ على أن يَتراكَب مع عناصر أخرى، من النوع نفسه، لتأليف طبائع وأجواء وصورٍ بلاغية، ورموز. رغم أن جميع الوحدات، المُستخرَجة هنا، مدلولاتٌ، فإن هذه الأخيرة تنتمي إلى صنف أُنموذجي: إنها تُشكّل المدلولَ الأمثل، كما يُعيِّنه الإيحاء، تقريباً بالمعنى شبه الرائج للفظ. ولْنُسمِّ هذا العنصرَ مدلولاً (دون أن نُوغل في التخصيص)، أو

= ومن جِهَة ثانية، شِفرة تأويلها وتفسيرها وحلّها. تتكفل بسَرد الوحدات المُكوّنة لوضع اللغز وبنائه والوحدات المؤدية إلى فكّه. إنها شِفرة **الإلغاز والتفسير**؛ من ثم تشتمل على كل الوحدات المُكوّنة لوضع السؤال -اللغز وبنائه والوحدات المؤدية إلى فكّه والبحث له عن حلّ: منذ البدايات حتى النهاية، وعبر كل الانعراجات والتعطيلات. إنها عملية استفهام مُركّبة: صنع الاستغلاق وحلّه. تأثيلياً، اللفظة مُشتقة، في اللغات الغربية، من "هرمينوس" التي تعني "المترجم" و"المُتكلّم باسم الآلهة" و"مُؤوِّل"، نبوءاتها وأقوالها. وربما لتجانسها -الناقص ظاهراً- نسجت الخُرافة خيوطَ قرابةٍ دلالية ما بينها وبين اسم الإله اليوناني **هرماس**: اللص، مخترع المكاييل والمقاييس والأوزان، رب التجارة، حارس اللصوص والطرق والمسافرين، ودليل الأرواح إلى العالم الآخر، صانع الناي، والكذاب، حفيد **الأطلس** وأخ **أُبللون**، وسارقه، ووالد سُلالة تُعاني من تشوّهات جنسية. لكن صورة **هرماس** تغيّرت، دائماً، بتغيّر الأزمنة والأوطان؛ فهو لدى البعض "إينوخ" ولدى آخرين "نوح"؛ أما عند المصريين فهو "هرميس رب العلوم السرية وغير المفهومة، ولدى الرومان "عُطارد" من كل هذا يُمكن الإبقاء على سِمة دلالية رئيسة، هي خيط آريان، يُمكن إجمالها في "صنع اللغز والاستغلاق، الذي يتطلّب البحث له - وفق قواعد وقوانين معينة - عن حلّ"

(1) le terme: لفظ؛ - **مُصطلح**؛ - **حدّ**؛ - نهاية؛ - عنصر. الحدّ عنصر تربطه علاقة نظامية مقعدة بعناصر أخرى داخل مجموعة واحدة.

(2) L'onomastique: علم الأعلام والأسماء الخاصة، والمقصود هنا الفرنسي منه.

لنُسمِّه **سَيْمة**[1] أيضاً (السَّيْمة في علم الدلالة وحدةٌ مدلولية)؛ وسنَسِمُ قائمةَ هذه الوحدات بالأحرف **سَيْمة**، مكتفين كلَّ مرةٍ بتعيين مدلول الإيحاء، الذي تُحيل عليه العُجامة، بكلمة (تقريبية) (**سَيْمة. أنوثة**).

(2). **كنت مستغرقاً في حلم من أحلام اليقظة العميقة**، • لن يتّصف حلم اليقظة، المُعلَن عنه هنا، بأيِّ طابعٍ من طوابع التشرُّد؛ سيتمَفْصَل بقوةٍ، ووفقَ أكثر الصور البلاغية[2] شيوعاً، أي بواسطة العناصر المُتتالية لطباقٍ[3]، هو طِباقُ الحديقة وقاعة الاستقبال، والحياة والموت، والبارد والحار، والخارج والداخل. إن ما تُدشّنه العُجامة، على أنه **إعلانٌ**، هو، إذنْ، شكلٌ رمزيٌّ كبير، لأنه سيشمل فضاءً هائلاً من الاستبدالات والمُتغيّرات التي ستقودنا من الحديقة نحوَ الإخصاء[4]، ومن غرفة الاستقبالات إلى المرأة الشابة معشوقة الحاكي، مروراً بالعجوز اللغز، والسمينةِ الفارعة السيدة لانتي Lanty أو القَمَري أدونيس القِياني[5] de Vien. هكذا يبرز، عبر الحقل الرمزي[6]، مجالٌ شاسعٌ هو مجال الطِّباق، الذي نجد أن وحدَته المُدْخلية تظهر هنا، وتقرن، على سبيل الافتتاح، بين حدَّيه المُتناقضين (ا\ب) تحت اسم **حلم اليقظة** (سَنَسِم كل وحدةٍ من وحدات هذا الحقل الرمزي بالحروف (رمز). هنا: رمز. طباق: ا ب). •• إن حالة الاستغراق المُعلَنَة (**«كنت مُنغمساً..»**) تستدعي منذ الآن (على الأقل في الخطاب المقروء) حدَثاً ما، يضع له حدّاً (**«... لما أيقظتني محادثة»** العُجامة 14). تستتبع مُتوالياتٌ كهاتهِ علةً للسلوكات البشرية. بالعودة إلى المصطلح الأرسطي، الذي يربط **الممارسة**[7] بالبروايريزيس[8] la proaïrésis، أو ملكة التفكير والتداول في نهاية (مخرج) سلوكٍ ما، سنطلق اسم (**بروايريتيك**) على شِفرة الأفعال والسلوكات[9] (لكن

---

(1) le sème: **سَيْمة**؛ ونشتق منها **سَيْماتية** أيضا. وهي: 1 - **سِمة**، بالمعنى العادي le trait؛ 2 - سَيْمة، بالمعنى الاصطلاحي.

(2) les figures de la rhétorique.

(3) l'antithèse: **نقيضة؛ - أطروحة مضادة؛ - مقابلة؛ - طباق.**

(4) La castration.

(5) l'Adonis de Vien بالنسبة إلى "**أدونيس**" انظر الهامش رقم 52 على قصة **صرّازين**، الملحق (أ). وبالنسبة إلى "**فيان**" انظر الهامش رقم 53.

(6) le champ symbolique: **حقل رمزي.**

(7) praxis: **ممارسة.**

(8) le code proaïrétique.

(9) **شفرة الأفعال والسلوكيات**: إنها، بعبارة أخرى، شِفرة كل ما يتعلّق بالأعمال والأحداث =

الذي يتفكّر ويناقش في أمر الأفعال في الحكاية هو الخطاب وليس الشخصية). وسنَسِم شِفرةَ الأعمال هاتِه برمز حدث؛ زيادةً على أن هذه الأفعال تنتظم في شكل مُتتالياتٍ أو سلاسل، فإننا سنُطلق، إضافةً إلى جميع ما سبق، على رأس كل سلسلةٍ اسمَ - جنسٍ، أي ما يشبه العنوان لكل مُتوالية: ثم نُرقّم بالترقيم المتسلسل كلّ حدّ من الحدود المؤلفة لها، الواحدَ تلو الآخر، حسب ظهوره (حدث «انغماس»: 1: استغراق).

(3) **التي تستحوذ على جميع الناس حتى الرجلِ النَّزِق، في حمأة أكثر الحفلات صخباً وضجيجاً.** • يصيرُ الخبر «هناك حفلة» (المذكور هنا عَرْضاً)، بعدما انضمتّ إليه، لاحِقاً، أخبارٌ أخرى (قصرٌ خاص في فوبور القديس أُونوريه) مُكوِّناً لمدلولٍ فاصل وحاسم: ثراءُ عائلة لانتي (سَيمة. ثراء). •• ليست الجملة سوى تحويلٍ لما يُمكن أن يكون، ببساطةٍ، مُجرّدَ مثَل: «**في الحفلات الصاخبة أحلامُ يقظةٍ عميقةٌ**». هذا الحديث تحدَّث به صوتٌ جمعيٌّ مجهول، يعود أصله إلى الفكر البشري. إذن، فالوحدة تنحدر من شِفرةٍ خاصة هي شِفرةُ الحِكَم والأمثال[1]، وهي إحدى تلك الشِّفرات التي لا عدَّ ولا حصر لها، أي شِفرات المعرفة والعلم والحِكمة، التي لا يكفّ النص عن الإحالة إليها؛ وسنُسمّيها بكيفية عامة جداً شفراتٍ ثقافية[2] (رغم أن الحقيقة هي أن كل شِفرة هي **شِفرةٌ ثقافية**)، أو أن نُسمّيها، أيضاً، شِفراتٍ مرجعية؛ لأنها تُتيح للنص بأن يعتمد على سلطةٍ علميةٍ أو أخلاقية (إحالة. شِفرة الحِكمة والأمثال).

11. الشِّفرات الخمس.

شاءت الصُّدفة (لكنْ، هلْ هيَ الصُّدفة؟) أن تُسلِّم لنا، منذ الوهلة الأُولى، العُجاماتُ الثلاثُ الأولى (أي العنوان والجملةُ الأُولى من القصة) الشِّفراتِ الخمسِ الكبرى، التي ستلتحق بها الآن جميعُ مدلولات النص: دونما حاجةٍ

= والوقائع والأنشطة والحركات في الفضاء السردي. وهي ما يُجسّد علةً لسلوك سيحصل لاحقاً. **وملكة التفكير والتأمل في نهاية وعاقبة سلوك ما؛ شِفرة: الحدث**، la Proaïrésis -.

(1) le code gnomique: **شِفرة حِكَمية: تشمل كل المعرفة والعلم والحِكمة والأمثال**، وبالتالي فهي- عامةً- **شِفرةٌ ثقافية**، رغم أن كل شِفرة من شِفرات النص، حسب رولان بارت، هي **شِفرة ثقافية**؛ ويُسمّيها، أيضاً، **بالشِّفرة المرجعية** ؛ "لأنها تُتيح للنص بأن يعتمد على سلطةٍ علميةٍ أو أخلاقية"

(2) les codes culturels: **الشِّفرات الثقافية**. انظر الهامش السابق.

إلى الإرغام عُنوَةً؛ فحتى نهاية النص، لن نَجد أثراً لشِفرة أخرى غير إحدى هاتِه الشِّفرات الخمس؛ ولا أثرَ لعُجامةٍ لا تحتلُّ موضعاً في شِفرةٍ غير هاتِه الخمس. لِنَعُدْ إليها وَلْنتَلَمَّسْها بإيجازٍ، حسب رُتبة ظهورها، دون أن نحاول إخضاعها لتراتبيةٍ خاصة. سيكْمُن جَرْدُ الشِّفرة التأويلية في التمييز بين الحدود المُختلفة (الشكلية)، التي يتكثَّف بها اللغز وينْطرح وينْصاغ، ثم يتأخر ويتعطَّل، وأخيراً ينكشف (أحياناً تنعدم هذه الحدود، وغالباً ما تتكرّر، ولا تظهر وفق ترتيب قارّ). أما السَّيْمات، فسنكتفي بتسجيلها فحسب، أي دون أن نحاول الإبقاءَ عليها في حالة ارتباطٍ بشخصيةٍ ما (بموضعٍ ما أو بشيء ما)؛ ودون أنْ نُنظِّمها بكيفيةٍ تجعلها تشكِّل حقلاً موضوعاتياً واحداً؛ سنترك لها عدمَ استقرارها وتشتُّتَها وما يجعل منها ذرّاتِ غبارٍ، ولمَعَانِ معنى. سنتّخذ حِذْرنا أكثر فأكثر من بَنْيَنة الحقل الرمزي. هذا الحقل هو الموضِع الخاص بتعدّد الترابطات والقِيَم[1] وبالانعكاس والانقلاب. إذن، ستبقَى المهمَّة الرئيسةُ، دائماً، هي تبيانُ أن الولوج إلى هذا الحقل يتمّ من مداخل متساوية، الأمر الذي يُضفي الطابعَ الإشكاليَّ على عُمقه وسره. تنتظم السلوكات (وتُـعَدُّ من ضمن عناصر شِفرة الأفعال والأحداث) في مُتوالياتٍ متنوّعة، لا يجب على الجَرْد إلا أن يحصرها بشاراتٍ ويرسم معالمها؛ إذْ ليست مُتوالية السلوكات والأحداث سوى نتيجةٍ مُترتّبة عن حِيلةٍ من حِيَل فعلِ القراءة: يجمّع كلُّ مَن قرأ النصَّ بعضَ المعلومات تحت اسم جنسٍ للأحداث (من نوع **الفُسحة، الاغتيال، الميعاد**)؛ هذا الاسم هو الذي يصنع المُتوالية؛ لا تُوجد المُتوالية، أولاً، إلا في الحين الذي نسمّيها فيه؛ وثانيةً، لأننا نستطيع

---

(1) la multivalence: **تعدّد التكافؤات، تعدّد الترابطات؛ تعدد القِيَم**؛-. La valence: القيمة، مصطلح كيميائي يعني تعدّد التفاعلات وعدد الترابطات بين الذرة أو الأيون وباقي الذرات أو الأيونات في تركيبة جسمية معينة؛ طاقة الاجتذاب أو النفور لدى شيء ما. وتعني في سيميائيات مدرسة باريس "المُحدّدات الانفعالية التي تفرض على الموضوع". أو أن "القيمة التي تمنح في حالة الهوى إلى الموضوع لا تتحدّد من خلال بُعدها النفعي، بل من خلال ظلال دلالية أخرى من طبيعة انفعالية" اقترح المترجم لها مقابلاً عربياً هو "النظير" (انظر: **سيميائيات الأهواء**، لألجيرداس ج. غريماس وج. فونتني. ترجمة سعيد بنگراد. دار الكتاب الجديد المتحدة. بيروت (2010).

ذلك. تنمو على إيقاع التسمية، التي تبحث عن نفسها أو تترسّخ. أساسُها، إذن، تجريبي أكثر منه منطقي. من النافل محاولةُ إدخالها عُنوةً في نظامٍ قانونيّ من العلاقات. لا منطق لها غير منطق **ما سبق فعله أو ما سبق قراءته**[1] لهذا السبب تنوَّعت المُتواليات (المُبتذلة أحياناً، والروائية أحياناً أخرى) وتنوُّع الحدود (العديدة أوْ لَا). هنا، أيضاً، لن نعمل على بَـنْيَنَتِها، فكشْفُها (جَرْدها الداخلي والخارجي) يكفي لإظهار المعنى المُتعدِّد لنسيجها النصّي، الذي هو التشابُـك. أخيراً، الشِّفراتُ الثقافية استشهاداتُ علمٍ أو حكمة؛ سنكتفي، ونحن نضع قائمةً خاصةً لهاتِه الشِّفرة، بالإشارة إلى نوعِ العلم (فيزياء، علم وظائف الأعضاء، طب، علم نفس، أدب، تاريخ، الخ.) المُستشهَد به، دون العمل أبداً على بناء -أو إعادة بناء- الثقافة التي يرتبط بها.

12. نسيج الأصوات.

تُؤلِّف الشِّفـراتُ الخمـس نوعـاً من الشبكة، والمقولة العامة أو الموضِـع العام[2]، الذي يمرُّ عبرَه النص بأكمله (أو على الأصح، يتكوّن كنصٍّ وهو يمر منه). إنْ لم نَسْعَ، إذن، إلى بَنْيَنَة كل شِفرةٍ على حِدَة، ولا الشِّفرات الخمس فيما بينها، فتلك طريقةٌ مُتعمَّدةٌ، لتحمُّل تعدّد ترابطات النص وتعدُّد قِيَمه وانقلابيته. لا يتعلق الأمرُ في الواقع، باستنباط بنْيةٍ، وإنما بإنتاج بَنْيَنَةٍ للنص، ما استطعنا إلى ذلك سبيلاً. ستكون بياضاتُ التحليل وغوامضُه آثاراً تُشير إلى هروب النص؛ لأن النص، إذا كان خاضعاً لشكلٍ، فليس هذا الشكلُ مُوحَّداً ولا بناء معمارياً له، وهو غير مُكتَمِل: إنه نتْفةٌ وقطعةٌ والشبكة الـمُقتَطَعة أو المـمْحُوَّة؛ إنه كلُّ الحركات وجميع الانقلابات في تلاشٍ[3] هائل، يضمن، دفعةً واحدةً، تشابكَ الرسائل وضياعَـها. ليس، إذن، ما نُسمّيه، هنا، **بالشِّفرة**، لائحةً وجدْولاً يجب إعادة تكوينه مهما غلا السعر. الشِّفرة منظورُ استشهاداتٍ، سَرابُ بنياتٍ، لا

---

(1) le déjà vu, le déjà lu.

(2) la topique: الموضع العُمومي؛ المقولة العامة. انظر هامشاً سابقاً.

(3) le fading: تـلاشٍ؛ - ضيـاع؛ - خُـفـوت، - امّـحـاء، - شـحـوب، - خـبُـوّ، - ضعف.

نعرف منه سوى الذهاب والإياب؛ فالوحدات المُنبثقة منه (تلك التي نضع لها جَرْداً)، هي ذاتها، دائماً، مخارجُ للنص، وعلامةٌ أو صُوة لاستطرادٍ افتراضيّ نحو الباقي من فهرس البيانات[1] (يُحيل **الاختطاف** إلى كل الاختطافات المكتوبة آنفاً)؛ إنها إيماضاتُ هذا الشيء الذي **سبقَ**، دائماً، قِراءاتُه، ومشاهدتُه، وإنجازُه، وعيشُه: الشِّفرةُ خطُّ المحراث الخاصُّ بهذا **الماسبق**. يجعل من النص ـ وهو يُحيل إلى ما قُرِئ، أي إلى **الكتاب** (كتاب الثقافة والحياة، والحياة كثقافة) ـ **كراساً إشهارياً**[2] لهذا **الكتاب**. أو بعبارة أخرى: كلُّ شِفرة قوةٌ من القوى التي تستطيع الاستيلاء على النص (الذي يُشكّل النص شبكته)، **وصوتٌ من الأصوات** التي نُسِج منها النص. يُمكن القول: إلى جانب كل حديثٍ من أحاديث النص، أصواتٌ مكتومةٌ (محصورة) تعمل على إسماع أصواتها. إنها الشِّفراتُ تُفسد نظامَ التحدُّث ـ وهي تتضافر في ضفائر ـ هي التي «يتيه» أصلُها في الرُّكام الهائل لما **سبقَ- كتابتُه**: ويصبح تآزرُ الأصوات (الشِّفرات) هو الكتابة، فضاءٌ ستيريوغرافي تتقاطع فيه الشِّفرات الخمس، الأصوات الخمسة: **صوت الفعل** (الأحداث والسلوكات) **صوت الشخص** (السِّيْمات)، **صوت العلم** (الشِّفرات الثقافية)، **صوت الحقيقة** (الإلغاز والحل والتفسير) **وصوت الرمز**.

(4) **دقتْ ساعة الإليزيه بوربون، منذ هُنيهةٍ، مُعلنةً منتصَف الليل**. • يقود منطق **كنائي** من **الإليزيه**- بوربون نحو **سَيْمة الثراء**؛ لأن فوبورغ سان-أُونوريه حيّ الأثرياء. هذا الثراء نفسه موسومٌ بالإيحاء: يُحيل فوبورغ سان أُونوريه، حيّ الأثرياء الجدد، بواسطة المجاز المرسل[3] إلى باريس في عهد **عودة الملَكية**[4]، حيث صارتِ المكان

(1) le catalogue: **كتالوغ**؛ - **فهرس بيانات**. قائمة منهجية للشرح بالتفصيل. مثل قائمة بالشهداء؛ لائحة اللوحات في متحف؛ لائحة المخطوطات الخ.

(2) le prospectus: **كراس إشهاري**. منشور من ورقة أو مطوية أو كراس إشهاري: مطبوع للدعاية لكتاب أو مجلة أو صحيفة أو موسوعة. يعرض الفهرس والمحتوى ويُطري عليه لدى الجمهور والزبناء. وعامة، مطبوع إشهاري.

(3) la synecdoque: **المجاز المرسل**.

(4) La restauration: تُطلق على فترة عادت فيها الملكية المحدودة، بعد سقوط الإمبراطورية، لحكم فرنسا، من أبريل 1814 -بميثاق يحدّ من صلاحياتها- حتى ثورة 30 يوليو 1830، حيث بدأت ملكية تحكم وفق ميثاق جديد واستمرّت حتى =

الخُرافي للثروات الفُجائية، ذات المصادر المشبوهة؛ وحيث صار الذهب يظهر بكيفيةٍ شيطانيةٍ دون أصل (هذا هو التعريف الرمزي للمضاربة). (**سَيمة. ثراء**).

(5) **أنا جالسٌ في فَـرْجةِ نافذةٍ،** • يحتوي نموّ الطِّباق، عادةً، على عرض كل عنصرٍ من عنصريه (أ، ب). يُمكن وجودُ حدٍّ ثالثٍ: هو العرْضُ المُـقْتَرِن. قد يكون هذا الحد بلاغياً صِرفاً، يتعلّق الأمر **بالإعلان** عن الطِّباق أو **تلخيصه**. لكنه قد يكون حرفيّاً، أيضاً، إذا ما تعلّق الأمر بتقرير الاقتران المادي والربط بين مكانين متناقضين[1]: وهي وظيفة موكولة، هنا، **لفَرجة** النافذة، خطّ التوسُّط[2] بين الحديقة وقاعة الاستقبال، بين الحياة والموت (**رمز. طِباق**: التوسُّط).

(6) **مُختفياً بين الثّنْيات المُتماوِجة لستارة المخير.** • **حدث. «مُختبَأ»**: 1: اختباء.

(7) **أستطيع، أن أتأمل ملياً، كيفما يحلو لي، حديقةَ القصر، الذي أقضي فيه السهرة.** • **أستطيع أن أتأمل تعني: سأصف. أُعْلِنَ** هنا، من وجهة النظر (بحسب الشِّفرة) البلاغية، عن الحدّ الأول من الطِّباق (الحديقة): هنا تلاعبٌ بالخطاب، وليس بالحكاية (**رمز. طِباق**: أ: إعلان). نُسجّل، منذ الآن ـ على أن نعود للموضوع لاحقاً ـ أن **التأمل** – وهو تمَوْضُعٌ بصري وتخطيط اعتباطي لحقل المراقبة (**تمبلوم العرافين**)[3] يعود بالتوصيف كله إلى مثال اللوحة المرسومة. •• **سَيمة. ثراء** (حفلة، فوبورغ **سان أونوريه**، قصر خاص).

= سنة 1848. فترة تخللتها لحظات ثورية وتطوّرات هامة حكم خلالها كل من لويس الثامن عشر وشارل العاشر.

(1) les antithétiques: نقيض ومتناقض ومضاد، الخ.. اللفظ نسبة إلى l'antithèse ونعت منها: أي النقيض؛ – الـ **طباق**؛– **الأطروحة المضادة**. ؛ –الـ **مقابلة** ؛– **نقيضة**.

(2) la mitoyenneté: الوسطية؛ – التوسط في الموقع أو الموقف؛ – البين بين؛ الفاصل بين شيئين متناقضين.

(3) **le templum des augures**: **تمبلوم العرافين** – دائرة يخطها العرّاف بعصاه على الأرض أو في السماء، كحيز مكاني مُحدّد، يجعله صفحة فيها يقرأ الغيب ويجري تكهّناته، أو وفق علاماتها يزجر الطير. هدفه ملاحظة وتأويل – العلامات والدلائل الموجودة داخلها واستنباط التنبؤات التي تحملها. أمر شبيه مُباشرة بمفهوم "نِطاق" أو "حقل العملية" عند الطبيب. يرسم بقلمه على الجسد شبه دائرة أو مربع أو مستطيل يكون هو مجال إجراء العملية الجراحية.

13. ثِيطار.

الحفل، **الفوبورغ**، **القصر**، معلوماتٌ تافهة. تبدو في الظاهر ضائعةً ضمن التدفّق **الطبيعي** للخطاب؛ الواقع أنها مجموعة لمساتٍ مرصودةٌ لإبراز صورة **الثراء** في زربيةِ أحلام اليقظة. هكذا، «تَـرِد» هذه السَّيْمَةُ الدلالية مراتٍ عديدة؛ والقصدُ إعطاء الكلمة معناها الثِّوارِي[1]: الثيطار[2]، إنه هاتِه الركلةُ بالكاحل، هاتِه الانحناءةُ ينحنيها مصارعُ الثيران، واللتان تستدرجان الثورَ إلى المناخيس. بالكيفية ذاتها، يُستدعَى مدلولُ (الثراء) للمثول في الوقت نفسه، الذي يتمّ فيه تلافيه عبر الخطاب. هذا الاستشهاد الشارد، هاتِه الكيفيةُ الاختلاسية والمُتقطّعة في صوغ الموضوع، هذا التراوحُ بين التدفّق والبريق يُعرِّفُ تعريفاً جيدّاً هيئة الإيحاء؛ تبدو السَّيْمات وكأنها تطفو بحريةٍ، مُشكِّلةً مجرّةً من معلوماتٍ صغيرة، لا يُمكن أن نعثُر فيها على أيّ ترتيبٍ ذي امتياز: تقنيةُ السرد انطباعيةٌ: تُقسِّم الدالّ من حيث مادتُه اللفظية إلى جُـزَيْـئاتٍ، وحدَه انعقادُها وتصلُّبها يخلُق المعنى: هكذا تتلاعب بتوزيع المُتجزّئ (وبهذه الكيفية تُـشكِّل «طبائعَ» الشخصية)[3]؛ كلما طالت المسافةُ المُركَّبية بين معلومتين مقترنتين (متضامَّتين) إلا وازداد السردُ مهارة؛ تكمن قيمة الإنجاز في التلاعب بدرجة مُعيَّنة من الانطباع:

---

(1) la tauromachie, - ique: **ثِوَارة**؛ - **ثواري** - لفظ بنيناه بناء النسبة إلى "ثِوَار"، من مادة "ثور"، ليُدَلّ به على ما يتعلق بمجال الثيران وفنّ مصارعتها؛ درءاً للالتباس الناجم عن النسبة العادية إلى كل من لفظي "الثور" و"الثورة"

(2) **ثيطار**: لفظ إسباني - (سيطار) نطق فرنسي Citar ثيطار citar: كلمة مستعملة في فنّ مصارعة الثيران الإسباني. تعني ركلة بالكاحل وانحناءة فنية ورشيقة ينحنيها مصارعُ الثيران، وبهما، كليهما، يستدرج الثورَ إلى المناخيس.

(3) le caractère: **طبع**، - **طبائع الشخص**؛ **طبائع الشخصية** - خصال، خصائص: وهي موضوع لفرع من علم النفس، La caractérologie: يدرس خصائص الطباع النفسية للشخصية البشرية، وضعه **روني لو سين** وطوّره **غاستون بيرجيه**؛ بناء على أن الطبع النفسي- باعتباره موضوعاً قابلاً للقياس والتقعيد الخ.- والطبع هو "مجموع الاستعدادات والحالات الفطرية التي تُؤلّف هيكل الذهن الإنساني يدرس وفق محاور ثلاثة: الاندفاع العاطفي والنشاط العملي وأثر التمثّلات على الشخص (ردود الأفعال). على أساسها تم تصنيف البشر إلى شخصيات مُحدّدة، لها خصائص ثابتة، تتحكّم في أفعالها وسلوكاتها وأقوالها.

ينبغي أن تمر السِّمةُ بهدوء، كما لو كان نسيانُها غير ذي أهمية، ثم تنبثق بعد مسافةٍ طويلةٍ بصيغةٍ مغايرة، وقد أصبحت تُشكِّل، منذ زمن، مُجرّد ذكرى؛ المقروءُ مفعولٌ مبنيٌ على عملياتِ التضامن والتماسك؛ (المقروء «يَـلصَق»)، لكن، كلما كان هذا التضامن مُـهَوًى، تتخلّله فراغات، كلما بدا القابل للفهم مفهوماً. تكمن الغاية (الأيديولوجية) لهاتِه التقنية في تطبيع المعنى، وبالتالي في إضفاء أكبر قدرٍ من المصداقية على واقعية القصة: لأن المعنى (النظام)، حسبما يقال (في الغرب) ينفُر من الطبيعة والواقع. لا يُصبح ذلك التطبيع مُمكناً إلا لكون هذه المعلومات الدالّة- المُطلَقة، أو المُستدعاة، وفق إيقاعٍ تماثلي[1] - تحملها وتجرفها مادةٌ، المشهورُ عنها أنها "طبيعيةٌ" هي اللغة: لكّن المفارقة أن وظيفة اللغة، وهي نظامٌ كاملٌ للمعنى، تكمن في تفكيك نظام المعاني الثانية، وتطبيع إنتاجها وإضفاء المصداقية على القصة المُـتَخيَّلة. يتوارى الإيحاء تحت الضجيج المنتظم لـ «الجُمل»، و«الشراءُ» ينطمِر تحت التركيب النحوي «الطبيعي» جداً («فاعل ومفعولات وأحوال الخ. . »)، والذي يجعل أن حفلاً يُقَدَّم في قصرٍ، هو نفسُه واقعٌ في حيّ.

(8) الأشجارُ، التي لم تتكلَّلْ جميع أطرافها بعدُ بالثلج، لا تنفصل إلا بمشقة شديدة عن الخلفية الرمادية لسماءٍ مُجلَّلةٍ بالسحُب، لم يكدْ يُـلقي عليها القمرُ بياضَ أشعَّتِه. تبدو للناظر إليها في خِـضَمِّ هذا الجوِّ العجيب، شبيهةً شبهاً غامضاً بأشباحٍ لا تكاد تكسوهم أكفانُهم، صورةٌ عملاقةٌ لرقصة الأموات الشهيرة. • **رمز.** طباق. أ: الخارج. •• يُحيل الثلج هنا إلى القرّ، لكن ليس ذلك قدَرًا مُـحَتَّماً، بل نادراً ما يكون: الثلجُ كساءٌ رهيف ناعم، مخملي، يُوحي، على الأصح، بحرارة المواد المتجانسة والاحتماء بالملجأ. مصدر البرد هنا هو كونُ الغطاء الثلجي جزئياً: البارد هنا ليس هو الثلج وإنما الناقص؛ الشكل الكارثي هو الناقصُ غطاؤه: المنزوعُ ريشه، المسلوخُ، المُـعَّرى، المقشَّرُ والمنسولُ شعره. كل ما يتبقّى من الاكتمال بعد تآكله بفعل النقص (**سيمة. القرّ**). القمر، هو الآخر، يساهم في هذا النقص. إنه صريحُ الكآبة، يُشكّل، وهو المُضيء، عيبَ المنظر. سنعثُر عليه، فيما بعد، مُتَّسِماً بعذوبة غامضة، حين سيُنير وسيُؤنِّث، بواسطة بديله مصباح المرمر، **أدونيس ڤيان** (رقم 111)، تلك اللوحة

(1) homéopathique.

(البورتريه)[1] التي استنسخها (وهذا واضحٌ بما فيه الكفاية) **أنديميون دي جيروديه**[2] (547). ذلك أن القمر هو **عدم** الضوء، إنه الحرارة وقد استحالت إلى انعدام حرارة: يُضيئ بواسطة الانعكاس الصرف؛ دون أن يكون هو نفسُه المصدر؛ من ثَمّ يصبح الشعارَ المُضيئَ للإخصاء، نقصٌ يُجلّيه اللمعانُ الفارغ الذي اقترضه من الأنوثة حين كان شاباً (**أدونيس**)، والذي لم يبقَ منه شيء غير جُذام رماديٍّ لمّا هرِم (العجوز، الحديقة) (**سيمة. القمَرية**). أضف إلى ذلك أن العجائبي يدلّ وسيدلّ على ما ينتمي إلى خارج الحدود المُؤسِّسة لما هو بشري: أما غير- الطبيعي، وخارج - العالم، فإنه انتهاكٌ هو انتهاك المَخْصيّ[3]، الذي سيُقَدَّم (فيما بعد) على أنه - في الوقت نفسه- امرأة عُليا وأقل من رجل (**سيمة. عجائبي**). - ••• **إحالة. الفن (رقصة الأموات)**[4]

(9) **حين أَلتفِتُ إلى الجِهة الأخرى** • الانتقال من أحد حدَّي **الطِّباق** (الحديقة، الخارج) إلى الآخر (قاعة الحفلات، الداخل) هو هنا حركة جسدية؛ إذن، ليس حيلةً من حِيَل الخطاب (ينتمي إلى الشِّفرة البلاغية)، ولكنه فعل مادي للاقتران والربط (ينتمي إلى الحقل الرمزي) (**رمز. طباق**: توسُّط البين بين).

(10) **ثم (...) في وسعي أن أتملّى بمشاهدة رقصةِ الأحياء!** • **رقصة الأموات**

---

(1) le portrait: صورة الشخص: (البورتريه). تحاول تصوير الشخص -الموضوع- وتمثيله بكامل الدِّقة والوضوح والفنية. فيُركّز الواصف أو المُصوّر على تصوير خصائصه الجسمانية واحدةً واحدةً من عمر، وملامح وتقاسيم الوجه واللون، مروراً بالجذع وجميع أعضاء الجسد في هيئة ملائمة، مع اهتمام خاص باللباس والزينة والحلية، تماماً كما يفعل الرسام الماهر والفنّان القدير. وهو خلال كل ذلك يبذل قصارى جهده لتمثيل خِصاله النفسية والعقلية وقِيمته الاجتماعية والثقافية والأخلاقية. ويسعى المُصوّر الأدبي أو الصِّباغي أن يستغل بصفة خاصة الخَلْفية التي يُصوّره فيها (قصر، كوخ، مدرسة، مقبرة، ساحة وغى الخ...) بدِقة مُتناهية، مُضفياً على كل تفصيل من تلك التفاصيل لمساتٍ فنيةً أدبية وبلاغية خاصة تظهر مدى براعته أو مدى تواضعه. يُشكّل رسم الصورة الشخصية موضوعاً تقليدياً في الرسم والبلاغة والفنون الأدبية للتمارين والتدريبات والتطبيقات الفنية للتلاميذ والكُتّاب والرسّامين والكاريكاتوريين الخ.

(2) Endymion de Girodet: بالنسبة إلى "**أنديميون**" و"**جيروديه**" انظر المدخل رقم 2، صفحة 339. على هامش قصة **صرّازين**، الملحق (أ).

(3) Le castrat.

(4) «la danse des morts»: المدخل رقم 1، الصفحة 282. على هامش **صرّازين**، الملحق (أ).

(رقم 8) في الأصل عبارةٌ مسكوكة ومُركَّب جامد. انشطر المُركَّب هنا إلى شطرين. وتألَّف منهما مُركَّب جديد (**رقصة الأحياء**). نستمع، هنا، إلى شِفرتين دفعة واحدة: شِفرة إيحاء (**في رقصة الأموات**، المعنى شامل. ناجم عن معرفة مُقنَّنَة، هي شِفرة تواريخ **الفن**) وشِفرة تقرير (في **رقصة الأحياء** تَنضَاف كل كلمة - وقد حافظت، بكل بساطة، على معناها المُعجمي- إلى جارتها): بهذا التباين وهذا الحَوَل يُعرَّف اللعبُ بالكلمات. ينْبَنى اللعب بالكلمات كرسم بيانيّ **للطِّباق** (صيغةٌ نعِي تمام الوعي مدى أهميتها الرمزية) جذع مشترك هو **رقصة**، يتنوع في مُرَكَّبين متعارضين (**الأموات\الأحياء**)، تماماً، مثلما كان جسد الراوي هو المكان الوحيد الــذي تنطلق منه الحديقة وقاعة الاستقبال (**إحالــة**. اللعب بالكلمات). ●● «**في وسعي أن أتملّى**»، تُعلن عن القسم الأول من **الطِّباق** (أ) (رقم 7). بالمُوازاة معها تعلن «**أستطيع أن أتملّى بإعجاب**» عن الجزء الثاني منه (ب). يُحيل التأمّل إلى لوحة صباغية صِرْف؛ ينقل الإعجابُ- بتجنيده للأشكال والألوان والأصوات والعطور- وصفَ قاعة الاحتفال (الذي سيلي) إلى نموذج مسرحي (الخشبة). سنعود، لاحقاً، إلى مسألة خضوع الأدب (في اتجاهه «الواقعي» بالضبط) إلى شِفرات تشخيصِ أخرى (رمز. **طباق**: ب: إعلان).

(11) قاعةُ استقبالٍ فخمةٌ، جذرانُها من فضّة وذهب، وثريـاتُـها براقةٌ تسطع بالشموع. هنا، مَحشرٌ تتزاحم فيه وتضطربُ، تتهادى وتتطايش نزَقاً، أجملُ نساء باريس وأثراهن، وأشهرُهن أسماءَ عائليةً، باهراتُ الأُبّهة والبذخ، متصنّعاتٌ مُتعجرفات، تلألُؤ ماسّهن يخطف الأبصار! الأزهارُ مُشبَّكة الأكاليل على رؤوسهن وأثدائهن، تَتخلَّل خَصلاتِ شعورهن، وأزهارٌ منثورة على تنانيرهن، أو في شكل خلاخيل تُطوّق أرساغَ أقدامهن. الارتعاشاتُ الخافتة والخطواتُ الشهوانيةُ هي التي كانت تهفهف وتَـلْوي الدنتيلةَ والحريرياتِ الشُّقْرية والموسِّلينَ حول خصورهن الرهيفة. بعضُ النظرات الحادة جداً، تخرق الجو كالبرق هنا أو هناك؛ فتكسِف الأنوارَ ووَهَجَ الماس؛ وتُـؤَجّج بلوْعةٍ ضافيةٍ قلوبا مُتولِّعة ومُلتهبةً أشَـدَّ الالتهاب. قد نَضبط أيضاً، حالاتٍ، تُـومئ فيها الرؤوسُ إيماءات، تُوحي بدلالة خاصة لدى العُشّاق، وتُولّد مواقفَ سلبية لدى الأزواج. صيحاتُ المقامرين، كلما فُوجئوا بضربة حظ غير متوقعة، ورنيــنُ الذهب تمتزج بالموسيقى وبتمْتمات المحادثات. ثم تَتضافر غيومٌ من العطور وثَملٌ عام، استولَـيا على الخيالات المخبولة، لكي يُكمّلا عمليةَ تبليد هذا الجمهور، الذي أسْكره كلُّ ما يُمكن أن يمنحه إياهُ العالـمُ من إغراءات. ● رمز. طباق: ب: الداخل. ●● تحوّلت النساء إلى زهور (كل أجسامهن مغطّيات بالزهور)؛ ستأتي **سَيمة النباتية** هاتِه، فيما بعد، لتستقر كصفة للمرأة التي يعشقها الراوي (ذات التقاسيم «المُخضرَّة»)؛ توحي «النباتية»، من جهة أخرى،

بفكرة ما عن الحياة الصافية (لأنها عُضوية)، وتُؤلّف طِباقاً مع «الشيء» الميت الذي سيتشكّل منه العجوز (**سَيمة. النباتية**). يُثبّت حفيف الدنتيلة وهفْهَفَة الموسلين وبُخارية العطور سِيْمة **البخارية**، كنقيض للمُقَرَّن ذي الزوايا (رقم: 80)، والهندسي (76)، والمغضَّن (82)، كل الأشكال التي ستُعرِّف العجوز من الوِجهة السَّيْمِية. المقصود بالتناقض، في العجوز، هو **الآلة**: أيمكن تصوّر (على الأقل داخل الخطاب المقروء) **آلة** من مادة **بخارية**؟ (**سَــيمة. بخاري**). ●●● **سَيمة. ثراء**. ●●●● هناك تعيين بواسطة التلميح لجوّ عاهر: توحي بباريس كموضع لانعدام الأخلاق (ثروات باريس لا أخلاقية، ومن بينها ثروة آل لانتي (**إحالة**. علم النفس السلالي: **باريس**).

(12) هكذا، على يميني صورةُ الموت الكالحةُ والصامتة؛ عن يساري، الحياةُ بأعيادها الباخوسية المهذَّبة، هنا الطبيعة الباردة، الكئيبة، في حداد؛ هناك، الناس المبتهجون. ● **رمز. طباق**: أ ب: ملخص.

(13) أنا، على الحدود بين اللوحتين الشديدتي التنافر، اللتين تجعلان من باريس، وهما تتكرَّران مئاتِ المرات وبشتى الكيفيات، أمتعَ مدنِ العالم وأعمقَها وأثراها فلسفةً، كنتُ أمارس أخلاقياتٍ مقدونية، نصفُها مُسَلّ والنصفُ الآخرُ جنائزيٌّ. بالقدَم اليسرى كنتُ أضبِط الإيقاع، وأعتقد أني كنت أدُسّ الأخرى في لحْد. الواقع، أن ساقي كان قد ثلّجَها أحدُ هاتِه الرياح القارسة، التي تُجمّد نصفَ الجسد، في حيـن كانت الأخرى تحسّ بالحرارة المنداّةِ التي تُشيعها الصالونات. حادثٌ غالباً ما يقع في حفلة البال. ● توحي «**المقدونية**»[1] بطبع مختلط، يخلط بين عناصر متنافرة **لا يربط بينها رابط**. ستُهاجر هذه **السيمة** من الراوي إلى صرّازين (رقم 159). ممّا يطعن في الفكرة القائلة إن الراوي ليس سوى شخصية ثانوية ومدخلية: إن الرجلين مُتساويان من الناحية الرمزية. يتعارض **المختلط** مع حالة، ستكتسي أهمية كبرى في قصة **صرّازين**، لأنها سترتبط باكتشافه للذّته الأُولى: إنها المدهون -**المُزَيَّت** (رقم: 213). مصدر فشل صرّازين والراوي هو فشل ماهيةِ (مادة) تبقى رجراجةً ولا «تنعقد» (**سَيمة. خليط**). ●● شِفرتان ثقافيتان تتحدثان، هنا: علم النفس السُّلالي (**إحالة**. «**باريس**») والطب الشعبي («يصاب المرء، سريعاً، بالحرارة والبرودة، إذا ما بقي جالساً مُدّةً طويلة في فتحة النافذة») (**إحالة: طب**). ●●●● خضعت مشاركة الراوي في الرمزية العميقة **للطِّباق** إلى الاستهزاء والابتذال والتحقير

(1) la macédoine: انظر الهامش ر. 2. ص. 283 على الملحق (أ).

بفعل اللجوء إلى سببية مادية، فظّة وتافهة: يتظاهر الراوي برفض الرمزي، وهو، بالنسبة إليه، «مسألة مجرى هواء»: وسينال جزاءه عقاباً جرّاءَ جُحودِه هذا (**سيمة. اللارمزية**).

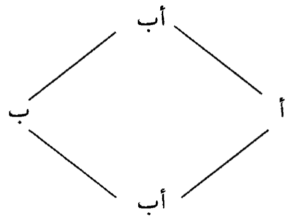
14. الطِّباق 1: الزائد.

تُشكّل بضعُ مئات من الصور والمُحسِّنات البلاغية، التي اقترحها فنّ البلاغة على مرّ القرون، عملاً تصنيفياً مرصوداً لتسمية العالم وتأسيسه. **الطِّباق** أحد أكثر تلك الصور والمُحسِّنات استقراراً؛ وظيفته الظاهرة هي تكريس (واستئلاف) الفصل بين المتناقضات بواسطة اسم أو شيء لِسْني- اصطلاحي، وفي هذ الفصل، بالذات، عدم قابليته للاختزال. **الطِّباق** يفصل فصلاً أبديّاً؛ وهو، بهذا، يعتمد على طبيعة المُتناقضات: هاتِه الطبيعة الشرسة. حدّا الطِّباق كلاهما **مُعْلَمٌ**[1]: لا ينجُم الفرق بينهما عن حركة تكميليّة وجدلية (فارغ ضد ملآن): الطِّباق صراعٌ بين امتلاءين، وُضِعا وجهاً لوجه بطريقةٍ طقوسية، مثل مُحاربين مدجَّجين بالسلاح: **الطِّباق** هو الصورةُ البلاغية للتعارض **المُعطَى**، الخالد، والمُتكرّر إلى الأبد: إنه الصورة البلاغية لما يستحيل محوُه؛ ومن ثَمّ فالفَرْق فيه لا يقوم أبداً على مُجرّد وجود أو انعدام سِمة من السِّمات (كما يحدث عادة في التعارض الجدولي). كلُّ ترابط بين حدّين طِباقيّين، كلُّ خلط، كلُّ تصالح، بكلمة واحدة، كلُّ اختراق لجدار **الطِّباق**، يُشكّل في واقع الأمر انتهاكاً؛ أكيدٌ أن البلاغة تستطيع أن تخترع، من جديد، مُحسِّناً ترصده لتسمية الاختراق؛ هذا المُحسِّن موجود: إنه **المُفارَقِيَّة**[2]، (أو رابطة الكلمات): مُحسِّن نادر، إنه آخر محاولة تقوم بها الشِّفرة للتغلّب على ما لا يُمكن قهره. ينجز الراوي - المختبئُ في **الفَرجة**: الواقعة في الوسط بين الخارج والداخل، المستقرُّ على حدّ التخوم الداخلية للتناقض، والمُمتطي لجدار **الطِّباق**- هذا المُحسِّنَ: فهو إما يُحرِّض على الانتهاك[3] أو يتحمَّله. لا يتصف هذا الانتهاك، إلى حدِّ الآن،

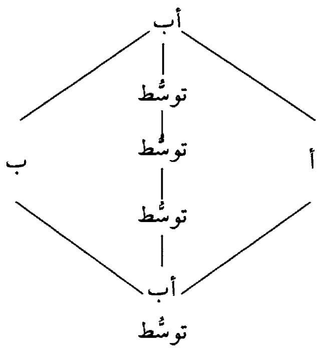
---

(1) marqué
(2) le paradoxisme
(3) transgression

بأية سِمة كارثية: إنه، بعدما تعرَّض للاستهزاء به والسُخرية منه، وبعدما ابتُذِل وطُبِّعَ، صار موضوعاً لكلام طيّب، لا علاقة له بفظاعة الرمز (بالرمز كفظاعة): ومع ذلك فإن فضيحته قابلة للضبط بشكل مباشر. كيف؟ لقد تم إشباع طِباق الحديقة وقاعة الاستقبال من الوجهة البلاغية: أُعْلِن عن الثنائي (أب)، وأُدْمِج كلُّ عنصر منهما ووُصِف، ثم، من جديد، لُخِّص الطِّباقُ بأكمله في النهاية، وَفق عُقدةٍ مُوصَدةٍ بكيفةٍ متناسقة:



لكن عنصراً جاء لينضاف إلى الثنائي المُغْلَق (بلاغياً). هذا العنصر هو موقع الراوي (المُشَفَّر تحت اسم «التوسُّط» بين بين):



التوسُّط يُكدِّر صفوَ التناسق البلاغي- أو الجَدْولي- **للطِّباق (أب\أ\ب\أب)**، مصدر هذا الاضطراب الإفراطُ وليس النقص؛ هناك عنصر **زائد**، وهذه الفضلة الشاذة هي الجسد (جسد الراوي). الجسد، باعتباره زائداً، هو موضِع الانتهاك الذي يُوظّفه المَحْكي: فعلى مستوى الجسد بالذات، يجب تفجير عارضة التناقض؛ على مستواه، أيضاً، نجد أن طرفي **الطِّباق**، اللذين **يستحيل التوفيق بينهما**[1] (الخارج والداخل، البرد والحرارة، الموت والحياة) مدعوان إلى التلاقي والتَّماسّ والاختلاط بواسطة أعجب الصور (**المُحسِّنات**)، في مادة مُتعدّدة ومُختلطة العناصر (**بلا هيئة**)، هي هنا نزَوِيَّة (إنها مَقْدونية)، وستكون استيهامية فيما بعدُ (إنها الفسيفساء العربية التي سيُشكّلها العجوز والشابة الجالسان جنباً إلى جنب). بهذا **الزائد** والفائض، الذي يرِد إلى الخطاب بعدما أشبعتْه البلاغةُ بلياقة، يُمكن حَكْيُ شيءٍ ما، ولْتبدأِ الحكاية.

15. التقسيم.

يشبه فضاء النص (المُنقرئ)، من كل النواحي، التقسيم[2] الموسيقي (الاتّباعي). يُطابق تقطيعُ المُرَكَّب (في حركته المتنامية) تقطيعَ الدَّفق الصوتي إلى مقادير (لا تكاد اعتباطيةُ الواحد منهما تزيد عن اعتباطية الآخر إلا قليلاً جداً). ما يَنفجر وما يلمع، ما يُؤكِّد وما يُحدِث انطباعاً هو السِّيْماتُ والاستشهادات الثقافية والرموز، الشبيهةُ- من حيث جَرْسها القويّ وقيمةُ مُتقَطِّعِها- بالآلات النحاسية والنَّقْرية. تتابُعُ الألغازِ وحلُّها المُعلَّق وفكُّها المُعَطَّل هو ما يغنِّي وما ينفلت وينْغزل ويتحرَّك من خلال اصطدامات وحوادث، وبواسطة زخارف عربية، وتعطُّلاتٍ موَجَّهة، طوالَ صيرورة يُمكن إدراكُها (مثل الميلودية[3] الموكولة غالباً

---

(1) Inconcialibilia

(2) La partition.

(3) انظر الهامش رقم 1. على الملحق (أ) بهذا الكتاب (ص. 287): la mélodie: **ميلودية مقابل\هرمونية**: **الميلودية** - مُصطلح يرتبط أساساً بعلم الموسيقى الغربية الكلاسيكية، فيما بعد عصر النهضة: يدل، ضمن عزف موسيقي مُعيّن، على البعد المتعلق بالارتفاعات الصادرة عن مصدر آلي أو حلقي فردي أو جماعي. ولأنها تنسق =

إلى الآلات الخشبية): تنامي اللغز مثله مثل نمو تلك القطع الموسيقية المعروفة بالفوغة[1] ؛ لكليهما موضوع خاضعٌ **لعَرْضٍ وتسلية**[2] (مشغولٌ بالتأخّر واللَّبس والخداع، الذي يُمدّد به الخطاب السرَّ- الأُحجية) **وخاتمة**[3] (قسمٌ مضغوط تتسارع فيه نتف من الجواب) **وخلاصة**[4] أخيراً، إن ما يدعم وما يسلسل بانتظام عِقْدَ الكل، وما يُنسّق بين أجزائه، مثلما تفعل الأوتار، هو مُتوالياتُ الأحداث والوقائع، أيْ سيرُ السلوكات ووقْعُ الحركات المعروفة.

= بواسطة تتابع أصواتاً ذات تردُّدات مُتباينة، فهي تتابع للفواصل الموسيقية. بها تتميّز العلامة الواحدة عما بعدها. وبالفاصلة الميلودية تتميّز كل علامة ميلودية عن العلامة الرئيسة، أو المرجعية. تتعارض الميلوديا مع تعدّد الأصوات (البوليفونية)، حيث الميلوديات مُنضدّة بعضها فوق بعض: يؤدي مجموع مُكوّنات الجوق الميلودية الواحدة. كما تتعارض مع الهرمونية، التي انتشرت منذ نهاية عصر النهضة، بانتشار الموسيقى الهرمونية النبرية-النغمية tonale.

(1) la fugue [**فوغة** - هرّابة] قطعة موسيقية مؤلفة وفق أُسلوب الطّباق والمُصاحبة، تُخضِع الموضوع إلى تنويعات شتى متتالية، تُكوِّن أقساماً عديدة. تبدو، خلال تتابعها، كأنها تهرب من بعضها البعض (عن المعاجم الفرنسية بتصرّف). وتتألف الفوغة من عرض وعرض مضاد، وبسط، ثم خاتمة (la strette) فخلاصة. انظر أيضاً le divertissement.

(2) Une exposition et un divertissement: العرض: Exposition. تسلية divertissement. مصطلح موسيقي، يعني عُموماً: 1-سلسلة من القطع الموسيقية الآلاتية (غير الحلقية)، المَرصودة للعزف في العراء خلال المآدب؛ 2-قسماً ملحمياً من أقسام **الفوغة**؛ يفصل بين العروض. انظر "**فوغة**" - يحسن الإبقاء على المقابل الحرفي لكي يؤدي - مؤقتاً ربما - مفهوم المصطلح الأجنبي المذكور بمعنى آخر مغاير - تسلية؛ تلهية الخ.

(3) Une strette: **خاتمة**.

(4) Une conclusion.

العُجمات	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13
السِّيمات	♪		♪	♪			♪	♪♪♪			♪♪♪		♫
الشِّفرات الثقافية			♪					♪		♪	♪		♫
الطِّباق		♩			♩		♩	♩	♩	♩	♩	♩	♩
اللغز 1	𝅗𝅥												
«المُنغمس»		𝅗𝅥											
«المختبئ»						𝅗𝅥							

لا يتوقف الشَّبه عند هذا الحدّ. يُمكن أن نضفي على سلسلتين من اللائحة المتعددة الأصوات (هما السلسلة التأويلية وسلسلة السلوكات والأحداث) التحديدَ (النبريَّ النغمي)[1] نفسَه، الذي تتميَّز به **الميلودية والهرمونية**[2] في الموسيقى الكلاسية: النصُّ المنقرئ نصٌّ **نبري نغمي** (تُنتج العادةُ بصدده قراءةً، هي الأخرى مشروطةٌ مثل مشروطية سماعنا: يُمكن القول بوجود **عين للقراءة**، مثلما توجد أذُنٌ نبرية (نغمية)؛ إلى حدِّ أن عدمَ تعلُّم المقروئية يصبح مثيلاً لعدم تعلُّم النَّغَمِية) وتخضَع الوحدةُ النغميةُ فيه، جوهرياً، لشِفرتين من شِفرات المُتواليات: هما سير الحقيقة وتنسيق الربط بين الحركات المُشخصة: القيدُ نفسُه يحكم النَّسقَ التدرُّجي للميلودية ونَسقَ المُتوالية السردية، وهو الآخر نَسقٌ تدرُّجيّ. **إلا أن هذا القيد بالضبط هو ما يُقلّص تعدّديةَ النص الاتّباعي**. الواقع أن

(1) Le tonal، هرمونية: انظر هامش الميلودية أعلاه.
le ton ; - tonal, la tonalité: **نبري؛ - نغمي؛ - تونال - طبقة؛ - خانة؛ - قرار. نص نبري، نص نغمي.**

(2) la harmonie.

الشِّفرات الخمس، المستنبَطة والمُدْرَكة غالباً في نفس الوقت، تضمَن للنص ميزةً تعدُّديّةً ما (النصُّ مُتعدّدُ الأصوات حقيقةً)؛ لكن ثلاث شِفرات فقط، من بين الخمس شفرات المعدودة، هي وحدها (الشِّفرة السَّيْمية والثقافية والرمزية) تقترح سِماتٍ قابلةً للتبادل والاستبدال والقلب وغير خاضعة لقيد الزمن؛ أما الشِّفرتان الأُخريان (التأويلية وشِفرة الأحداث والسلوكات) فتفرضان حدودهما وفق ترتيب غير قابل للانقلاب والعكس. النص الاتِّباعي، إذن، نصٌّ مُجَـدْوَل[1] (وليس سطرياً)؛ لكن تَجدْوُلَـه مُـوَجَّه[2] (بواسطة مُتَّجهات)، تسير وفق نظام منطقي-زمني. يتعلق الأمر بنظام مُتعدّد القِيَم والترابطات[3]، لكن انقلابيته ناقصة. ما يحصر الانقلابية هو ما يحدُّ تعدّدية النص الاتِّباعي. لأَشكال الحصر هاتِه أسماء: هي من جِهة، الحقيقة، ومن جِهة ثانية، التجربة[4]: ضدَّهما، بالضبط، أو بينهما، يَتموْضع النصُّ الحداثيّ.

(14) ما انقضى زمن طويلٌ جداً على امتلاك السيد لانتي لهذا القصر؟

---

(1) Tabulaire: **مُجَـدْوَل** أو لوحي (نص) في صيغة **الجدول** بالمعنى البنيوي (أي المقابل لما هو سطري).

(2) Le vecteur, vectorisé: **مُتجهة**؛ - **شعاع موجَّه**؛ - **اتجاه: جزء من خط مستقيم يُحدّد وجهة الاتجاه وكمّيته**، تسير وفق نظام منطقي-زمني. **متَّجِهي** vectoriel

(3) La multivalence.

(4) l'empirie: **الـتجربة**؛ لفظ empirie، كما يكتبه ويستعمله رولان بارت - مدخل غير مُكرّس في جُلّ المعاجم والقواميس الفرنسية إلى حدّ الآن، ما عدا في **كنز اللغة الفرنسية** - يعود إلى الصيغة الفرنسية القديمة empyrie المشتقة من اللاتينية empircus، ذات الأصل الإغريقي، وتعني الـ"**تجربة**"، من ثم دلّت على التعصب والاعتقاد الراسخ في معطيات التجارب والوقائع الحياتية وتحقير كل نزعة تنظيرية في المعرفة. اشتُقَّت منها empirique وempirisme. علاقة اللفظ في صورته هاتِه جِناس صوتي باللفظ الفرنسي empirie القرن 12، التي اشتق منها لفظ إمبراطورية - راجع معجم **الروبير**. صيغة قريبة من الأصل اللاتيني "empirium" وتعني عامة: سيطرة، فعل، تحكّم، تسلّط، هيمنة، ولا يخفى التقارب الدلالي أيضاً. "صوت التجربة La voix de l'Empirie" هو صوت شِفرة "الأنشطة والأفعال والسلوكات والأحداث"

– هذا ما حصل؛ ها هي ذي قرابةُ عشر سنواتٍ قد انصرمتْ منذ أن باعه له المارشال كرِغليانو.

– آه!

– ربما ينام هؤلاء الناس على ثروةٍ طائلة.

– لكن، هذا أمر ضروري.

– ما أروعها من حفلة! أيُّ بذخٍ وأية فخامة!

– أتظنُّ أن ثروتهم تُضاهي ثروة السيد نوستنجن أو السيد غوندرفيل؟ • حدث. «في حالة استغراق»: 2: الخروج مُجدَّداً. •• إحالة. شِفرة التأريخ المتسلسل[1] (عشر سنوات...). ••• هنا، إفصاح واضح عن ثراء آل لانتي (أُشيرَ إليه سابقاً من خلال اقتران الحفل بالقصر وبالحي)؛ ولأن هذا الثراء سيصبح مادة للغز (ما مصدرها؟) يجب أن نعتبر العُجامة حدّاً خاصّاً من الشِّفرة التأويلية: لنُسمِّ **الموضوعة**[2] الشيءَ أو المادةَ التي سينصبّ عليها سؤالُ اللغز: لم يُصَغ اللغزُ بعد؛ لكن موضوعته قد قُدِّمت من ذي قبل، أو، بعبارة أفضل، تم تفخيمها بطريقة من الطرق (تأويلية. لغز 2: موضوعة).

(15) لكن، أَوَ لا تعرف، إذن أن؟...

مددتُ برأسي قليلاً، فتَبيَّن لي أن المُتحادثَيْن ينتميان إلى هذا القوم من الفضوليين، الذين لا ينشغلون، عبر باريس، إلا بلماذا؟ وكيف؟ ومن أين أتى؟ ومن هم؟ وماذا وقع؟ وماذا فعلتْ؟ استأنفا حديثهما بصوت خافت وابتعدا ليتحدّثا في هناء، وهما جالسان على أريكة مُنعزلة. ما سبق أن فُتِح، أبداً، أيُّ كنز أغنى من هذا للباحثين عن الأسرار العجيبة. • حدث. «مخبأ»: 2: خرج من مخبئه. •• إحالة. علم النفس السُّلالي (باريس، حياة عصرية راقية، نمّامة، ثرثارة). ••• هذان حدّان جديدان من الشِّفرة التأويلية: **وضْعُ**[3] اللغز، كلما قال لنا الخطاب، بطريقة أو أخرى، «**هناك لغز**»، فإما أن **ينجليَ الجواب** (أو يتعلّق): لأن الخطاب لو لم يَحرص على إقصاء الشخصين

---

(1) la chronologie: تأريخ؛ وضع تواريخ الأحداث وضبطها؛ لائحة التسلسل الزمني للوقائع.

(2) Le thème: موضوعة، موضوع؛ الاسم منها la thématique: الموضوعاتية [الثيماتية]. lathématisation – المَوْضَعة وتحديد الموضوعات. صياغة الموضوعة أو الموضوعات الثَّيْمَتة.

(3) La position: وضع.

المُتحادثين نحو أريكة بعيدة، لعرفنا، بسرعة، كلمة اللغز، مصدر ثروة آل لانتي (فلا يبقى لدينا، إذن، في هذا الحال، قصة للحكي) (**تأويلية. لغز** 2: وضع اللغز وتعليق الحلّ).

(16). **لا أحد يعرف البلدَ الذي جاء منه آلُ لانتي؛** • لغز جديد، يتمّ صوغ موضوعه (آل لانتي يُؤلّفون عائلة) وطرحُـه (هنا لغز) وصوغُه (ما أصلهم؟) تندمج هذه الصُّرفات في جملة واحدة (**تأويلية. لغز** 3: موضوعة، طرح- اللغز-، صوغ).

(17). **ولا من أيِّ تجارةٍ أو أي اختلاسٍ أو غصْب، ولامن أي قرصنةٍ ولا من أي إرثٍ، خرجتْ ثروةٌ تُـقَدّر بالملايين العديدة.** • **تأويلية. لغز** 2 (ثروة آل لانتي): صوغ.

(18). **كل أفراد هذه العائلة يتحدّثون الإيطاليةَ والفرنسية والإسبانية والإنكليزية والألمانية، بالقدر الكافي من الإتقان لترجيح الافتراض أنهم أقاموا زمناً طويلاً بين ظهراني هذه الشعوب المُتباينة. هل كانوا بوهيميين؟ أم كانوا قراصنةً قُطّاعَ طرق؟** • أوعَز الخطاب هنا بسَيْمة: الصِّبغة الدولية لعائلة لانتي، التي تتكلّم اللغات الخمس لثقافة ذلك العصر. هذه السِّيمة عامل يؤدي إلى حقيقة. (كان العم ـ أو الخال ـ الأكبر للأم نجْماً دوْليّاً فيما سبق، واللغات المذكورة هي لغاتُ أوروبا الموسيقية)؛ لكن، ما زال الوقت مُبكراً جداً على إمكان الكشف عنها: المهم، بالنسبة إلى أخلاقيات الخطاب، ألا يُناقضها، في المنظور المقبل (**سيمة. الدَّوْلية**). •• سردياً، يقود اللغزُ من السؤال إلى الجواب **عبر عدد من التأخيرات.** لا ريب أن رئيس هذه التأخيرات هو المُراوغة والجواب المغلوط والكذب، الذي نُسمّيه بـ **الخديعة.** سبق للخطاب أن كذب بواسطة التعريض، حين أغفل ـ أثناء إحصائه الأسبابَ المحتملةَ لثروة آل لانتي (**التجارة، الاغتصاب، القَرصنة، الميراث**) ـ ذِكرَ السبب الحقيقي، المُتمثّل في نجومية خال أو عم، خَصِيٍّ شهيرٍ ترعاه عناية سامية؛ يكذِب الخطاب، هنا، إيجابيّاً بواسطة قياس إضماري[1]، مقدمتُه الكبرى خاطئة: 1 - لا أحد يتحدّث لغاتٍ مُتعدّدةً سوى البوهيميين والقراصنة؛ 2 - آل لانتي يتحدّثون لغات مُتعدّدة؛ 3 - آل لانتي من أصول بوهيمية أو قراصنة. (**تأويلية. لغز**: 3: مخادعة الخطاب للقارئ).

---

(1) Un enthymème: قياس إضماري (إضمار مقدمة؛ قياس بمقدمة واحدة).

(19). قال سياسيون شبّان:- مُدهش! مستحيل، فوق كُلّ تصور وإمكان! ما أروع وأبهى استقبالَهم!

وصاح فيلسوف: - هل نهب الكونت دو لانتي إحدى قصبات البرابرة؟ يا ليتني تزوجتُ فعلاً ابنتَه!• إحالة: علم النفس السُّلالي. باريس الصفيقة والكَلْبية[1]

(20). من ذا الذي لا يسعى للزواج بالآنسة مَارِيَانِينَه؟ ناهدٌ في السادسة عشرة، يُجسّدُ جمالُـها التخيلات العجائبية للشعراء الشرقيين! كان ينبغي أن تبقى مُنقَّبة، مثل كريمة السلطان في حكاية المصباح العجيب. **غناؤها يصيب بالامتقاع المواهبَ الناقصة لأمثال** مالِبران وسونتاغ وفودور، **الذين يتّصفون بأن الميزةَ المُهيمنة لدى كُلّ واحد منهم تُـلغي دائما كمالَـه الكُلّي؛ في حيـن تُـوحّد مَارِيَانِينَه ببراعةٍ، وبالدرجة نفسها من التساوي، صفاءَ الصوت والحساسيةَ، تناسبَ ودِقة الحركات والنغمات، الروحَ والعلم، التهذيبَ والإحساس. هاتِه الفتاةُ مثالٌ لهذا الشعر الخفي، القاسم المشترك بيـن جميع الفنون، والذي يمتَنِعُ دائماً عن كُلّ طُـلابه. عذبةٌ، مُتواضعة، مُثقفةٌ، لا أحد يمكنه أن يكسف جمال مَارِيَانِينَه، إن لم تكن أمُّها.• إحالة.** التأريخ: (كانت مَارِيَانِينَه في السنة السادسة من عمرها لما اشترى أبوها قصر كَريغليانو الخ.). **•• إحالة. الشِّفرة الحكَمية («في كل الفنون»** الخ.) والشِّفرة الأدبية (الشعراء الشرقيون، **ألف ليلة وليلة**، علاء الدين)[2]
••• لماذا تتَّسم موسيقيَّةُ مَارِيَانِينَه بالكمال؟ لأنها تجمع سِماتٍ عادتُها التّشتّت. بالكيفية ذاتها: لماذا أغوت الزَّمْبِينِلّا صرّازين؟ لأنَّ جسدَها جمّع ووحّد بين مظاهر الكمال، التي لم يعرفْها النحّاتُ إلا مُوزَّعة على نماذجه المُختلفة (رقم 220). إنه، في كلتا الحالتين، الجسدُ المجَـزَّأ - أو الجسدُ الكُلّي (رمز. الجسد المتجمِّع). **••••** يُحيل جمال الفتاة إلى شِفرة ثقافية (هي هنا أدبية، قد تكون في مجال آخر شِفرة رسم صباغي أو شفرة نحتية). هذا موضِع عام هائل للأدب: **المرأة** تستنسخ **الكتاب**. بعبارة أخرى، كل جسد هو نص استشهادي: من نوع **ما سبق كتابتُه**. أصل الرغبة هو التمثالُ واللوحةُ

---

(1) Le cynisme: كلبي؛ صفيق cynique، مذهب فلسفي، وضعه أنتيستنيس الإغريقي. من أشهر مُمثليه ديوجين السينوبي، يحتقر القِيَم والمُواضعات المُجتمعية ويرفضها رفضاً باتاً، ويعمل بجد على قلبها وتغييرها علانية وعلى رؤوس الملأ، ساعياً بذلك إلى العودة نحو الطبيعة. ويُطلَق اللفظ، اليوم، على كل سلوك أو خُلق مُخالف وصادم للقِيَم السائدة والأوضاع العامة.

(2) Les Milles et Une Nuits, Aladin؛ انظر الهامش رقم 2 على الملحق (أ) بهذا الكتاب، ص286.

والكتاب (ستتمّ مُماهاة صرّازين بـ **بغماليون**[1]، رقم 229) (رمز. **تجاوُب الأجساد**).

16. الجمال.

الحقيقة، أنْ ليس في وسع الجمال (على عكس البشاعة) أن يفصح عن نفسه: يتكلّم، يفرض نفسَه ويتكرّر في كل عضو من أعضاء الجسد؛ لكنه لا يصف نفسَه. لا يستطيع، مثله مثل إله (وفارغ مثله)، أن يتفوّه إلا بِ "**أنا هو أنا**" لا يبقى من مهمَّةٍ للخطاب، حينئذ، سوى إثباتِ كمالية كلّ تفصيلٍ من تفاصيله وإرسال «الباقي» إلى الشِّفرة التي تُؤسس كلَّ جمال: **الفن**[2] بعبارة أخرى، لا يُمكن للجمال أن يتعلّل إلا في شكل استشهاد: أن تُشبه مَارِيَانِينَه بنتَ السلطان، هذه هي الكيفية الوحيدة التي نستطيع بها قولَ شيءٍ ما عن جمالها؛ فهي لا تستمدّ من مثالها ونَموذجها الجمالَ فقط، وإنما حتى الكلام؛ يصبح الجمالُ أخرس، إذا ما تركناه لحاله، محروماً من كل شِفرةٍ سابقة. سيُمْنعُ من كل المحمولات المباشرة؛ ولا يمكنه التمتعُ أبداً إلا بمحمولات تحصيل الحاصل: (**وجه ذو شكل بَيضاوي كامل**) أو التشبيه (**جميلة مثل إحدى عذراوات رفائيل، مثل حلم الحجر** الخ..)؛ بهذه الكيفية يُرمَى بالجمال إلى لانهائية الشِّفرات: **جميلةٌ مثل فينوس**[3]؟ وفينوس؟ جميلة مثل من؟ مثل ذاتها؟ أم مثل مَارِيَانِينَه؟ وسيلةٌ وحيدة لإيقاف استنساخ الجمال: تكمن في إخفائه وإصماته نهائيّاً، جعلِه غير قادر على التكلّم وإصابتِه بالحُبسة، وإرسالِ المرجع إلى اللامرئي، وحجْبِ بنت السلطان، وتأكيدِ الشِّفرة دون تحقيق (توريط) أصلها. تُوفر البلاغة صورةً

---

(1) Pygmalion: انظر الهامش رقم 2 على الملحق (أ) بهذا الكتاب، ص316.

(2) L'Art: الفنون، Les Arts - تُطلق كلمة فنون بالجمع، وهي واردة كعلَم، لتدلّ على كل ما يتعلق بالمهارة والحذق في الصنع والعمل وتحقيق المآرب والأهداف: من صناعات وحرب وخطابة وفنون جميلة، كالموسيقى والغناء والتصوير والنحت والشعر والمسرح والرياضات البدنية والعلوم، بما في ذلك الصورية (والتطبيقية أيضاً)، كالرياضيات والهندسة والنحو والبلاغة والمنطق الخ.. لكن، يُمكن حصر إطلاقها بتحديدها في دائرة ما يصطلح على تسميته بالفنون الجميلة.

(3) Vénus: انظر الهامش 1 على حاشية الملحق (1) من هذا الكتاب، ص316.

تُعيد ملءَ بياض المُشبَّه، الذي يعود وجودُه بأكمله إلى كلام المُشبِّهِ: إنه مجاز القَسْر (لا توجد أية كلمةٍ أخرى لتعيين (بواسطة التقرير) «أجنحة» الطاحونة «الهوائية» أو «أذرُع» الأريكة؛ غير أن «الأجنحة» و«الأذرُع» هي- أصلاً، مباشرةً ومُسبقاً- استعارات)؛ صورة ومُحسِّن رئيس، ربما أكثر من الكِناية: لأنه يتحدّث حول مُشبَّه فارغ: هو صورة الجمال.

(21). هل أُتيح لكم، مرةً، أن قابلتم إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يتحدّى جمالُهن الصاعقُ العمرَ، واللائي يبدون، في السادسة والثلاثين، أكثر إثارةً للرغبة مما كنَّ عليه قبلَ ذلك بخمس عشرة سنةً؟ وجهُ الواحدة منهن روحٌ متوقدٌ حماساً، يتوهَّجُ؛ يبرق كلُّ خط في تقاسيمه ذكاءً؛ لكلّ مسمَّة من مسامِّه لمعانٌ خاص؛ لا سيما حين تتسلط عليه الأنوار. عينا الواحدة منهن فتّانتان تجذبان، وترفضان، تتحدثان أو تصمُتان. مِشيتُهن المُتفنِّنة مُشبَعة براءةً. يُشيع صوتُ الواحدة منهن الثراءَ الميلودي لأعذب النَّبَرات وأطراها غنجاً ودلالاً. تُداعب إطراءاتُهن، المنسوجة بسَدى التشبيهات، حبَّ الذات الأشدَّ دغدغةً للعواطف. يكفي هزةٌ من حاجب، أو أبسطُ إيماءةٍ من مُقلةٍ، أو انقباضٌ لشفةٍ من شفتي إحداهن، لكي تطبَع نوعاً من الإرهاب في كيانِ كل من خضعتْ حياتُه وسعادتُه إلى تحكُّمِهن. يُمكن للفتاة الغِرة في الحب، والمنقادةِ لتصديق الكلام، أن تسقط في أحابيل الغواية؛ لكن، على المرء حين يجابه هذا النوع من النساء أن يتعلّم، مثل السيد دو جوكور، ألاّ يصرخ حين تمعس إحدى الوصيفاتِ، وهو مختبئ داخل صوّان الملابس، إصبعَين من أصابعه بين الدَّفة وإطار الباب. أليس عِشق المرء لهؤلاء الحوريات القويّات مجازفةً خطيرةً منه بحياته؟ لربما، لهذا نتولّه في عشقهن كلَّ هذا التولُّه. كذلك كانت الكونتيسة دي لانتي. • **إحالة. تأريخ.** (كانت السيدة لانتي في السادسة والثلاثين من العمر، حين...: شارة الضبط (المَعْلَم) إما أن تكون وظيفية أو دالة، وهذا هو حالها هنا). **إحالة.** أساطير الحب (السيد دو جوكور[1] M. de Jaucourt) والصِّنافة الغرامية للنساء (المرأة الناضجة أسمى من العذراء التي لا تجربة لها). ••• مَارِيَانِينَه تنقل (تستنسخ) حرفياً **ألف ليلة وليلة**. جسدُ السيدة لانتي مُنبثقٌ من كتاب آخر: هو كتاب **الحياة** (**«أما سبق لك أن لقيتَ إحدى هؤلاء النسوة...»**). كتاب حرّره الرجال (مثل السيد دو جوكور): رجالٌ هم أنفسهم يسكنون **الأسطورةَ** وما يجب أن يُقرَأ ليصبح الكلام عن الحب مُمكناً (**رمزية.** استنساخ الأجساد). •••• السيدة لانتي

(1) Mr. de Jaucourt، انظر الهامش 2 على حاشية الملحق (1) من هذا الكتاب، ص287.

موصوفة -على النقيض من ابنتها- بكيفية تُبرز بوضوح دورَها الرمزيّ: يحتل المحورُ الرمزيّ للإخصاء محلَّ المحور الإحيائي للأجناس (الذي يُـلْزِم وجوباً، لكن دون جدوى، بجمع كل نساء القصة في الخانة التصنيفية ذاتها) (**رمزية. محور الإخصاء**).

17. مخيّم الإخصاء.

تقترح **صرّازين**، لأول وهلة، بنيةً كاملةً للأجناس (حدّان مُتعارضان، ثالثٌ مختلطٌ وأخيرٌ محايد). يمكن، حينئذ، تحديدُ هاتِه البنية بمُصطلح القضيب: 1 - صنفٌ يكون هو- القضيب: (من الرجال: الراوي، السيد لانتي، صرّازين وبوشردون)؛ 2 - صنفٌ ثان مالكٌ للقضيب[1]: (النساء: مَارِيَانِينَه، السيدة لانتي، الشابة معشوقة الراوي وكلوتيلد)؛ 3 - ثالث يتألف ممن هو- القضيب ومالكه، في الوقت نفسه: (الخُنثيان: فيليپّو وصافّو)؛ 4 - ورابع هو مَن لا هو قضيبٌ ومَن ليس له: (الخَصِيّ). إلا أن هذا التوزيع غير مُرْضٍ. ليس للنساء، وإن انْتَمَيْن إلى الصنف الإحيائي[2] نفسه، الدورُ الرمزي ذاتُه: البنت وأمها تتعارضان (طالما أكد لنا النصُّ ذلك)؛ السيدة دو روشفيد مُنْشَطِرة (مُمزّقة)، فهي تارة صبيّة وتارة مَلِكة؛ كلوتيلد لا شيء؛ ليس لفيليپّو، الذي يجمع بين الملامح الأنثوية والملامح الذكورية، أية علاقة بصافو التي تُرعب صرّازين (رقم 443)؛ أخيراً، وهاتِه واقعة جديرة بالذكر، يصعُب موْقعةُ رجال الحكاية في خانة الفُحولة التامة: أحدُهم ناقص النمو (السيد لانتي)، وآخر أموميّ (السيد بوشردون)، وثالثهم خاضعٌ **للمرأة الملكة** (الراوي) والأخير (صرّازين) «انحطّ» حتى درَكَة الإخصاء. إذن، فالتصنيف الجنسي ليس هو الأفضل. يجب العثور على مناسبة (فاصلية)[3] أخرى. إن السيدة لانتي هي التي تكشف لنا عن البنية الفُضْلَى: فهي

---

(1) Le Phalus؛ فضلاً عن التمثيل الرسومي والصباغي والنقشي والنحتي والطقوسي والشعائري لدى مُختلف الجماعات البشرية، طوال التاريخ، للقضيب البشري؛ تارة علنية وتارة سرياً، فقد انتقل هذا الأخير في التفكير المعاصر ليصبح مفهوماً قائماً بذاته خاصة من لدن التحليل النفسي؛ واكتسى طابعاً رمزياً طاغياً: وأصبح "دليلاً على الرغبة" البشرية الأولى.

(2) La biologie: علم الأحياء؛ علم الحياة.

(3) La pertinence: مناسبة، - **فاصلية**: الخاصة التعارضية التي تُتيح لوحدة لسانية (صوتية =

تتبنّى، كلياً، الجانبَ الفاعل بعكس ابنتها (السلبية): تُسَيطر على الزمن (تتحدّى عوادي العمر)؛ إنها تُشِعّ (الإشعاع فعلٌ يتمُّ عن بُعد، من ثَـمّ فهو المثال الأعلى للقوة)؛ تُكيل الإطراءات، تُبلور المقارنات، تُدشّن اللغةَ، التي يُمكن للرجل أن يعرفَ نفسَه بوضعِه إزاءها، إنها **السلطةُ** الأصلية، إنها **الطاغية**: ذات **القدرة الربانية** الصامتة[1]، التي تُحْيي وتُميت، تُثير الحرب، وتقضي بالسلم؛ أخيراً وخاصةً، تسحق الرجلَ وتُقطّعه (السيد دو جوكور يفقد فيها «أصبعيه»). خُلاصة القول: إنها تُعلن عن **صافو**[2]، التي تُسبِّب كثيراً من الهلع لصرّازين: السيدة لانتي هي المرأة الخاصِية، المُتمتعة بكل الصفات الاستيهامية التي يحظى بها **الأب**: القدرةُ، سحرُ الإعجاب، السلطة المؤسِّسة، الرعب والرهبة، والقدرة على الإخصاء. ليس الحقل الرمزي، إذن، بحقل للجنسين الإحيائيّين: إنما هو حقل الإخصاء: حقل **الخاصي\المَخْصيّ والموجب\السالب**. تتوزع شخصيات القصة، بكيفية **مناسبة، في** هذا الحقل بالذات (وليس **في** حقل الجنسين الإحيائيين). إلى صنف الإخصاء الفاعل، يجب ضمُّ السيدة لانتي وبوشردون (الذي يحبس صرّازين بعيداً عن التجربة الجنسية) وصافو (صورة خُرافية تهدّد النحّات). مَنْ

= أو سِمة صوتية الخ). أن تؤدي وظيفة تمييزية تجعلها تتعارض مع باقي الوحدات المُنتمية إلى نفس المستوى من التحليل اللساني؛ ضمن نظام لساني معين (كالعربية العصرية مثلاً). في تعارض ب\پ: الجهر يُشكّل المُناسبة في الوحدة الصوتية ب.
استعمال لفظ "**المناسبة**" بمعنى **الفاصلية والمُلاءمة** للدلالة على المقصود في اللغات الغربية بالمصطلح المذكور، لكن بشرط إنعاش وبعث الدلالة المنطقية الصرفة التي استقرّت للمصطلح في عربية القرن الرابع الهجري تقريباً ولا سيما عند ابن زرعة: وهي ـ علاقة بين ما يجب إثباته والحجة المستعملة في الإقناع؛ ـ خاصّية ما هو ملائم تمام الملاءمة لموضوعه، وما هو وارد ومعقول؛ ما يقع في صميم الموضوع؛ وما هو صحيح.

(1) Le numen **قُدرة؛ عَظمة** Numen، ـ عنى جذر اللفظ في اللاتينية إشارة بالرأس تدل على الموافقة وإشارة أخرى تعني الرفض. وانتقل اللفظ ليعني "عظمة وقدرة القوى الكونية الطاغية مثل الزمن (التاريخ) أو تلك المرموز لها بالآلهة" ـ تلت ذلك توظيفات مُختلفة للفظ في العلوم والآداب والفلسفات. فهو يرتبط، تارة، بالنماذج النفسانية العُليا، وتارة بالقدرة التحريمية المُقدسة؛ وثالثة باليد الفاعلة اللامرئية الخ.

(2) Sapho، انظر الهامش رقم 1 في الملحق (1) بهذا الكتاب، ص333.

نجد في الصف السلبي؟ نجد «رجالَ» القصة: صرّازين والراوي، هما معاً جُرْجِرا إلى الإخصاء، الذي يرغب فيه الأول ويحكيه الثاني. أما بخُصوص المَخْصي ذاته، فسنجانب الصوابَ إذا وضعناه بقوة الحق في صنف الإخصاء: إنه الـمهَمّة العمياء والمُتحرّكة لهذا النظام؛ إنه يذهب ويأتي بين الفاعل والسلبي: إنه، وهو المَخْصي، يُخصِي؛ كذلك هو الحال بالنسبة إلى السيدة دو روشفيد: أصابتها عدوى الإخصاء، الذي استمعت إلى حكايته، فتجرُّ الراوي إليه. أما مَارِيَانِينَه، فلا يُمكن تحديد كائنها الرمزي إلا إذا تمّ، في الوقت نفسه، تحديدُ الكائن الرمزي لأخيها فيليپُّو.

(22). **ورث فيليپُّو، شقيقُ مَارِيَانِينَه، مثل شقيقته، من الجمال الخارق الذي تحظى به الكونتيسة. إجمالاً للقول في أوجزه، كان هذا الفتى صورةً حيةً للأنتينويس، بتقاسيم أكثرَ نحافة. لكن، بما أن هذا التناسب النحيل والرهيف بين الأعضاء، يليق جيّداً بالشباب؛ فإن لون البشرة الزيتوني والحاجبين الكثّين الفُحوليّين وشرارَ العين المخمليّة يعِدُ، في المستقبل، بعواطف رجوليةٍ وأفكارٍ شهْمة! إذا كان فيليپُّو قد بقي مُعلَّقاً بجميع قلوب الفتيات كنموذج؛ فلقد بقيَ، أيضاً، في ذاكرة جميع الأمّهات أفضلَ خطيب في فرنسا.** ● **إحالة. الفن** (فن العصور القديمة). ●● **سيمة. الثراء** (أفضل خطيب في فرنسا) **والطابع المتوسطي** (سحنة زيتونية، مقلة مخملية). ●●● لا مُبرّر لوجود فيليپُّو إلّا كونه نُسخة لنموذجين: أمّه وأنتينوس: **الكتاب الإحيائي الصِّبغي**، وكتاب النحت (الذي يستحيل بدونه تحفيز الجمال على الكلام): هو الأنتينوس[1] «**إجمالاً للقول في أوجزه**»، لكن مالذي يُمكن قوله غير ذلك؟ وما الذي يُمكن قوله، حينئذ، عن **أنتينوس**؟) (رمز. استنساخ الأجساد). ●●●● **رمز. محور الإخصاء.** رغم أن الملامح الأنثوية لفيليپُّو قد صُحِّحتْ، فوراً، بعد ذلك، بواسطة التفخيم («**الحاجبين الكثّين الفُحوليين**»، و«**العواطف الذكورية**»)، فإن القول عن طفل ما إنه جميلٌ كافٍ مسبقاً لتأنيثه، ووضعه في مخيّم النساء، وهو صف الإخصاء الفعّال: مع ذلك، لن يُساهم فيليپُّو، بأي شيء في ما تبقى من الحكاية: فلماذا سيَصلُح إذن، من الناحية الرمزية، كلٌّ من مَارِيَانِينَه وفيليپُّو ؟

(1) Antinoüs، انظر الهامش رقم 1 في الملحق (1) بهذا الكتاب، ص288.

18. خَلَف الخَصِي.

من الناحية الحكائية، لاتَصلُح مَارِيَانِينَه ولا فيليبُّو لشيء ذي أهمية: لا تُقدّم لنا مَارِيَانِينَه شيئاً غير واقعة الخاتم الثانوية (واقعةٌ الغَرَضُ منها ترسيخ لُغز آل لانتي) وليس لفيليبُّو أي وجود دلالي غير اللحاق (بخِلْقته المُبهمة وبسلوكه اللطيف والقَلِق تجاه العجوز) بطائفة النساء. طائفة ليست، كما سبق أن أشرنا، بطائفة الجنس الإحيائي، وإنما هي طائفة الإخصاء. غير أن لا أحد منهما يتسم بسمة الإخصاء. لأي شيء يصلحان، رمزياً؟ يصلحان لما يلي: يُؤسِّس الأخ والأخت، وهما معاً أنثويان، خلَفاً أُنْثوياً للسيدة لانتي (لقد أكّدت القصة طُغيانَ وراثتهم لخصائص أُصولهم الأُمومية)، **أي للزَّمْبيِنِلا** (خال أو عم السيدة لانتي): إنهما هنا لتمثيل نوعٍ من الانفجار الأنثوي الزَّمْبيِنِلّي. المعنى هو التالي: لو أن الزَّمْبيِنِلا أنْجَبت أبناءً (مُفارقة معيَّنة للنقص الذي هو جوهرها)، لتجسّدوا في هذين الكائنين: مَارِيَانِينَه وفيليبُّو، الأُنثويَّين وِراثةً ورَهافةً ورِقة: كما لو كان يسكن زَمْبيِنِلا حلمٌ بأن تعيش حياةً طبيعية: جوهرٌ غائي[1]، كان قد زال منه الإخصاء، وهذا الجوهرُ كان هو الأنوثة ذاتُها: سلَفٌ وخلَفٌ (الاستمرار) يتجسّدان في مَارِيَانِينَه وفيليبُّو من فوق بياض الإخصاء.

(23). **جمالُ وثراء وعقل وفضائلُ الطِّفليـن ورثاها عن أمهما فقط؛** • ما مصدر ثروة آل لانتي؟ هنا جاء الجواب عن هذا اللغز 2: مصدرُها هو الكونتيسة، مصدرها المرأة. هناك، إذن، من وجهة نظر شِفرة التأويل، استشفارٌ وحلٌّ (جزْئي على الأقل) وقطعةٌ من جواب. غير أن الحقيقة غاصتْ في خضمّ تَعدادٍ، يقوم تركيبُه الرَّصْفي للصُّرفات[2] بجَرْفها، تلافيها وقبْضِها؛ وفي النهاية لا يُسلِّمُها: هناك، إذن، مُـراوغةٌ، أيضاً، ومُخادَعة، ووضْعٌ للعراقيل (أو تعطيل) دون استشفارها[3] سنسمّي هذا المزيجَ من الحقيقة والخداع، هذا الاستشفارَ غير الفعّال، وهذا الجواب الغامض **إبهاماً** (**تأويلية**. لغز 2؛ **إبهام**). •• (رمز. تناسخ الأجساد) (جسدا الابن والبنت يستنسخان جسدَ الأم).

---

(1) Une essence téléologique.

(2) La parataxe: التركيبُ الرَّصْفي للصُّرفات، (المفردات) جنباً إلى جنب.

(3) Le déchiffrement.

(24). **لأن الكونت دو لانتي كان قميئاً، دميماً، نحيلاً، داكنَ البشرة كإسباني، مُقْرفاً كصرّاف. ثم إنه يُعتبَر، فضلاً عما سبق، سياسياً مُحنَّكاً؛ ربما لأنه قلّما افترّت شفتاه عن ابتسامة؛ ويستشهد، دائماً، بالسيد** متيرنيخ **أو** ويلنغتون. • **إحالة**. علم نفس الشعوب والمهن **(الإسباني والصَّيرفي)**. •• دور السيد لانتي ضعيف: يربط، كبنكي وكمُسيِّر للحفلة، القصةَ بأسطورة **كبار رجال المال** الباريسيين. دورُه رمزيّ: صورتُه، التحقيرية، تطرُده من الإرث الزَّمْبينِلِّي لـ **(الأنوثة)**؛ أبٌ غيرُ ذي أهمية، ضائعٌ، ينضمّ إلى حُثالة رجال القصة، المخْصِيّين كلِّهم، المحرومين من اللذة؛ يساهم في إغناء جدول **الخُصاة\المخصيين** (رمز. **محور الإخصاء**).

(25). **تحظى هذه العائلة المُلْغِزة بجماع ما تحظى به قصيدةٌ للّورد بايرون من إغراءٍ وجاذبية؛ حيث يُترجم كلُّ شخص من أشخاص هذا العالم الجميل صُعوباتها بطريقةٍ مُغايرةٍ للآخر: نشيدٌ غامضٌ سامٍ، يزداد غُموضاً وسُمواً من بيت إلى بيت**. • **إحالة**. الأدب ([اللورد] **بايرون**) ••• **تأويلية** لغزٌ 3. موضوعة («**هذه العائلة المُلغزة**») ووضعها وتقديمها. ••• العائلة، الخارجة للتو من **الكتاب البايروني**، هي ذاتُها كتاب، مُتَمفْصل من شطر إلى آخر: يقضي الكاتب الواقعي وقتَه في الإحالة إلى الكتب: الواقع هو ما قد كُتِب (رمز. استنساخ الأجساد).

(26). **فالكتمان الذي أحاط به السيد والسيدة دو لانتي أصلَهما وحياتَـهما الماضية وعلاقاتِـهما بجهات العالم الأربع، لم يستمر طويلاً موضوع اندهاش بباريس. حيث، ليس هناك، لربما، من بلد في العالم رُوعِيَ فيه، على أفضل وجه، مبدأُ فِسْباسِيان. هنا، حتى لو كانت الأوقِيات مُبقَّعةً بالدم أو بالقاذورات، فهي لا تفْضح شيئاً، وتُمثّل كلَّ شيء. يكفي أن تعرف الطبقةُ العُليا رقم مبلغ ثروتك، لتُرَتِّبك ضمنَ المبالغ المُساوية له. لن يُطالبك أحدٌ بالاطّلاع على دفاترك ومُراجعة سِجلاتك؛ فالجميعُ يعرف أنها لا تكاد تُساوي شيئاً البتَّة. للمغامرين حظوظٌ رائعة في مدينةٍ لا تُحَلّ فيها المشاكل المجتمعية إلا بالمُعادلات الجبرية. لِنفترضْ أن هذه العائلة كانت بوهيمية الأصل، فهي ثريةٌ جدّاً، وجذّابةٌ ورائعةٌ جدّاً، إلى حدِّ أن الطبقة العُليا يُمكن أن تغفِر لها أسرارَها الصغيرة أحسن غفران**. • **إحالة**. الشِّفرة الحِكْمية ([الثروة] **بلا رائحة** [عطِنة][1]، صفحات المعجم الوردية) وأساطير الذهب الباريسي. •• **سَيمة**. **الطابع الدولي**. ••• **تأويلية**. **اللغز** 3 (أصل

---

(1) Non olet.

آل لانتي): وضع (هناك سر عجيب) وخدعة (ربما كان آل لانتي من أصل بوهيمي).
•••• **تأويلية**. **لغز** 2 (أصل الثروة) وضع (لا نعرف مصدرَ هاته الثروة).

19. القرينة، الدليل، المال.

في الزمن الخالي (يقول النص)، كان المال «يفضح»: لقد كان قرينة، من المؤكَّد أنه كان يُسلِّم واقعةً وسبباً وطبيعة، أما اليوم فهو «يُـمثّل» (كلَّ شيء): إنه عديلٌ مساوٍ، وتمثيلٌ: إنه دليل (علامة). بين القرينة والدليل[1]، نمطٌ مشترك: إنه نمط التدوين[2] استبدل المجتمع، وهو ينتقل من المَلَكية القائمة على مِلْكية الأراضي إلى المَلَكية الصناعية، **كتاباً** بكتاب، لقد انتقل من حَرْف (النَّبالة) إلى رقم (الثروة)، ومن الرِّق (رقّ الكتابة) إلى السّجل؛ لكنه بقي في كل ذلك خاضعاً دائماً إلى كتابةٍ ما. الفرق الذي يجعل المجتمع الإقطاعي في تعارض مع المجتمع البرجوازي، ويجعل القرينةَ مُعارِضةً لِلدليل، يكمُن فيما يلي: أن للقرينة أصلاً، أما الدليل فلا أصل له. الانتقالُ من القرينة إلى الدليل يعني إزالةَ التَّخْـمِ الأخير (أو الأول) والأصلِ والأساس وحاجزِ الاصطدام، والدخولَ بالتالي في السيرورة اللانهائية للتساويات والتمثُّلات، التي لا يُمكن لأي شيء أن يحصرها أو أن يُوجّهها أو يُثبّتَها أو يُكرِّسها قط. اللامُبالاة الباريسية بأصل المال تصحُّ، رمزيّاً، أيضاً بالنسبة إلى انعدام أصلٍ للمال؛ إن مالاً بلا رائحة مالٌ خارج عن حكم النظام الأساسي للقرينة وعن تكريس الأصل: هذا المال خاوٍ مثل الخِصَاء[3]: من ثَمّ، فإن الاستحالة الفيزيائية

---

(1) L'indice et le signe.

(2) L'inscription.

(3) la castrature: خِصاء، رمزية عملية الإخصاء castration. أما كلمة (la castrature) فلم تستقرّ بعد ككيان مدخلي في القاموس يتمتع بتعريف قارّ، أي كمفردة مُكرّسة في القواميس الفرنسية الحالية؛ نقترح، مُقابلاً لها، كلمة خِصاء، الشديدة الرواج والاستعمال في التراث العربي (لا سيما في كتابات الجاحظ والتوحيدي)، قد تدل على فعل الحدث، وعلى الآلة، وعلى الحالة. حالة الخَصْي. وهو الإخصاء الجراحي الذي كان زَمبينِلّا موضوعاً له. انظر بصدد اللفظين: جاك لاكان، **كتابات**، باريس، دار سوي، 1966، لتعريف المصطلحين؛ ص175؛ انظر أيضا مادة **إخِصاء**: la Castration.

للإنجاب هي بالنسبة للذهب الباريسي استحالة أن يكون له أصل، أو إرث أخلاقي: الدلائلُ - العلامات - (النقدية والجنسية) مجنونة؛ لأنها، بعكس القرائن (نظام المعنى في المجتمع القديم)، ليست مُنْبَنِية، من حيث مُكوِّناتها، على غَيْرية أصيلة، وقارّة، لا يُمكن اختزالُها ولا إفسادُها؛ في القرينة للمُشار إليه (النَّبالة) **طبيعةٌ** مغايرة للمُشير (الثروة): ليس هناك من إمكان للخلط؛ في حين أن الطرفين في الدليل، الذي يُؤسِّس نظاماً للتمثيل (مُغايراً جذريّاً لنظام التحديد والإبداع لدى القرينة) **مُتبادلان**، فالدالّ والمدلول يدوران في سيرورة لا نهائية، فما اشتُرِي يُمكن بيعُه مرة أخرى، ويُمكن للمدلول أن يصبح دالّاً وهكذا دواليك. إن الدليل البرجوازي، الذي حلَّ محلَّ القرينة الإقطاعية، اضطراب كنائي.

(27). **لكن التاريخ الغامض والمُلغز لآل لانتي خلّف، وياللأسف! اهتماماً فضولياً دائماً؛ يُشبه إلى حدٍّ ما ذاك الذي تُخلّفه في المرء روايات آن رادكليف.** • **تأويلية**. لغز 3 (من أين جاء آل لانتي؟): وضع. •• **إحالة**. **الأدب (آن رادكليف)**[1]

(28). **المراقبون - هؤلاء الأُناسُ الذين يلحّون على معرفة عنوان الدكان الذي تشتري منه شمعداناتك؛ أو يسألونك عن مبلغ الكراء، عندما تبدو لهم شقتك جميلةَ- لاحَظوا، خلال فتراتٍ متباعدة، ظهورَ شخصيةٍ غريبةٍ في حمْأة الحفلات، والوصلات الموسيقية، وحفلات الرقص، والبالات، والاستقبالات الساهرة التي تُنظّمها الكونتيسة.**
• **إحالة**. شِفرة الروائيين والكتاب الأخلاقيين والنفسانيين، مُراقبة المراقبين. •• **لغزٌ** آخر جديد وُضعَ هنا (إحساس بالغُربة) وصِيغت موضوعتُه (يتعلق الأمر بشخصية) (**تأويلية**: لغز 4: الموضوعة والوضع).

(29). **كان رجلاً**. • ليس العجوز، في الواقع، رجلاً؛ الخطاب يراوغ القارئ، إذن. (**تأويلية**. لغز 4: خداع).

---

(1) A. Radcliffe.

20. تلاشي الأصوات.

من يتكلم؟ هل هو صوت علمي، يستنتج ـ بواسطة التَّعْدية ـ من جنس «الشخصية» نوعاً من جنس «الرجل»، يتحمَّل فيما بعد مَهمّة تصنيفه من جديد في خانة «الخِصيان»؟ أهو صوت خارق، يسمي ما يلاحظ، أي لباس العجوز، الذي يُمكن اعتباره ذكورياً في نهاية المطاف؟ يستحيل، هنا، تعيينُ أصلٍ للتحدُّث وتحديد وجهة نظر له. غير أن هذه الاستحالة أحدُ المعايير التي تُمكّن من تثمين تعدُّدية النص. كلما صعُب ضبطُ أصلِ التحدُّث كلمّا كان النص تعدُّدياً. يُعالج النصُّ الحديثُ الأصواتَ بكيفية يُلغي معها كلَّ علامة لضبطها: يتكلّم الخطاب، أو بعبارة أفضل، اللغةُ، ولا شيء عدا ذلك. أما في النص الاتِّباعي (الكلاسّي) فالأمر على العكس من ذلك، لجُلّ الأحاديث أصولٌ، يُمكن تحديدُ آبائها ومالكيها: فهو، تارة، ضمير (ضمير شخصية أو ضمير الكاتب) وتارة أُخرى ثقافة (مجهولُ الاسم هو ذاته أصلٌ وصوت: مثل الصوت الذي نعثر عليه، مثلاً، في الشِّفرة الحِكْمية)؛ إلا أن الصوت في النص الاتِّباعي، المسكون مع ذلك دائمًا بامتلاك الكلام، يضيع أحياناً ويمَّحي، كما لو كان يختفي في غارٍ من غيران الخطاب. أفضلُ طريقة لتخيُّل التعدُّدية الاتّباعية للنص هي الاستماع، حينئذٍ، للنص كما لو كان تبادلاً غنيّاً بالخيالات والألوان اللمّاعة بين أصواتٍ مُتعدّدة، مبثوثة على موجات مُختلفة، يَـعْتَوِرُها، أحياناً، **تلاشٍ**[1] مفاجئ، تسمح فجواتُه للتحدُّث بالهجرة، دون إنذار مسبق، من وجهة نظر إلى أُخرى: تستوطن الكتابة عبر هذا التزعزُع الصوتي والتقلُّب النغمي (وتصل في النص الحديث إلى درجة اللاصوت)[2]، حيث يجعل منها قماشَ مخيرٍ مُتموّجاً برّاقاً ذا أُصول زائلة.

(30). المرةُ الأُولى، التي ظهر أثناءها في أروقة القصر، كانت خلال حفلٍ، بدا فيه أن صوتَ مَارِيَانِينَه الساحرَ قد جرَّه إلى قاعة الأفراح. ● سَنيمة. الطابع الموسيقي[3]

(1) le *fading* خُفوت، - امّحاء، شُحوب، خبُوّ، تلاش، ضعف؛ ضياع.

(2) L'atonalité، انظر هامش: النغمية والنبرية.

(3) La musicalité.

(السَّيمة مؤشر لحقيقة، لأن العجوز كان مغني سوبرانو، لكنه ما زال لا يمتلك القوة على الكشف عنها).

(31). قالتْ سيدةٌ، جالسةٌ حذاءَ الباب، لجارتها: - منذ هُنيهةٍ، وأنا أُحسُّ بالبرودة.

ذهب الغريب الذي كان واقفاً بالقرب من هذه المرأة.

قالت المرأة بعد ذهابه: - يا للغرابة! هذا أمرٌ شاذ، إني أُحس بالحرارة. لربما اتهمْتِنِي بالجنون؛ لكني لا أستطيع الكفَّ عن الاعتقاد أن جاري، هذا السيد المُتَّشح بالسواد، الذي ذهب للتّو، هو من سبّب لي تلك البرودة. • **سَيمة.** البرودة (هذا المدلول المهاجر كان قد حطّ فوق **الحديقة**، أولاً؛ وها هو جاء ليحطّ فوق العجوز). •• رمز. **الطِّباق**: بارد\حار (إنه **طِباق الحديقة وقاعة الاستقبال**، الحيّ\اللّاحيّ يعود مرة أُخرى).

(32). ما لبثتْ أن تناسلتْ عن المُبالغة الطبيعية، التي يتّصف بها أناسُ الطبقة العُليا، وتراكمتْ أطرَفُ الأفكار وأغربُ العبارات وأكثر الحكايات إثارةً للاستهزاء عن هذه الشخصية المُلغِزة العجيبة، •**إحالة.** حياة المجتمع الراقي. •• **تأويلية.** لغز 4 (من العجوز؟): أجوبة خاطئة: إعلان. يتميّز **الجواب الخاطئ**، كحدّ من حدود الشِّفرة التأويلية، عن **الخداع**، بكون الخطاب يُصرِّح فيه بالخطأ كخطأ

(33). دون أن يكون، على وجه الدِّقة، خُفّاشاً يمتصّ الدماء، ولا غولاً، أو رجلاً اصطناعياً، ولا نوعاً من الفاوست أو روبن - الغابات؛ فهو يستمدّ طبيعته - حسبَ أقوال هواة المُسْتَغْرَبات والخوارق- من جميع أنواع هذه الطبائع والأشكال البشرية. • **تأويلية.** لغز 4: جواب خاطئ رقم1. •• **سَيمة.** من غير هذا - العالم وغير- الطبيعي وما فوق- الزمن[1] (العجوز هو الموت ذاته، ووحده هذا الأخير لا يموت، هناك إثقالٌ وإفراطٌ في الموت).

(34). في كُلّ أرجاء الدنيا ألمانٌ يعتقدون بواقعية هذه المُزاحات الحاذقة، التي

(1) L'Extra-monde, l'Ultra-temps.

تولّدها النميمةُ الباريسية. • إحالة. النفسيات السُّلالية: جدول العصر: **الألماني** الساذج**الباريسي** الساخر.

(35). **كان الغريب، بكُلّ بساطة،** عجوزاً. • **تأويلية.** لغز 4: خدعة (ليس الشخص المجهول مُجرّد عجوز «بسيط»). •• يُقلِّص السارد (أو الخطاب؟) الإلغاز إلى أبسط ما يمكن، ينتصب مدافعاً عن **حرفية الكلمة،** يُلغي كل لجوء إلى الخُرافة أو الأسطورة أو الرمز، ويُعبّر بواسطة تحصيل الحاصل **(العجوز كان عجوزاً)،** اللغة غير المفيدة: يتسلّح السارد (أو الخطاب)، هنا بمِخيال هو مِخيال اللارمزية (**سَنِمة. اللارمزية**)[1]

(36). ودّ جُلُّ هؤلاء الشبان، المُتعوّدين على التقرير كُلَّ صباح في مستقبلِ أوروبا، من خلال بعض الجُمل الأنيقة، لو وجدوا في العجوز أحدَ عُتاة المجرمين، الذي يمتلك ثرواتِ طائلة. هناك روائيون يقصُّون عليكَ حياةَ هذا العجوز، ويُورِدون لك تفاصيل عجيبة، حقّاً وحقيقة، عن الفظائع التي ارتكبها، حينما كان يشتغل لحساب الأمير ميزور. لفِّق الصيارفةُ، وهم أُناس أكثر موضوعيةً واتساماً بالحسّ العملي، خُرافاتٍ خادعة. يُردّدون، وهم يرفعون أكتافهم العريضة بحركاتٍ تنمُّ عن الشفقة ويقولون: - أبّاه! هذا العجوز القميء، رأسٌ جنوية! • **تأويلية.** لغز 4: أجوبة خاطئة رقم 2 و3 و4 **(أجوبة خاطئة** مُستقاة من الشِّفرات الثقافية: الشُّبان الصُّفقاء (الكلبيون)، الروائيون، الصيارفة). ••**سَنِمة.** ثراء.

(37). - ألا يمكنكم، يا سيدي، إذا لم أكن فضولياً، أن تتفضّلوا بشرح مقصودكم بعبارة ''رأس جنوية''؟

- سيدي! إنه رجلٌ، تتحكَّم حياتُه في رؤوس أموالٍ هائلة، وعلى صحَّته الجيدة تتوقَّف، بلا شك، مداخيلُ هذه العائلة. • أن تربط علاقة ما بين ثروة النجم السابق وثروة آل لانتي، هذا أمرٌ صحيح؛ لكن أن يكون سببُ التلطّف العاطفي، الذي تُبديه عائلة لانتي تجاه العجوز نفعيّاً، فهذا أمرٌ مشكوكٌ فيه: الكُلّ يُشكّل إبهاماً. (**تأويلية**. لغز 4: إبهام).

---

(1) L'asymbolisme.

(38) **أذكر أني سمعت لدى السيدة دو أسبار مُمَـغْنِطاً يُؤكد، بواسطة اعتباراتٍ تاريخيةٍ برّاقة جداً، أن هذا العجوز، اللازم حفظُه بعناية فائقة في إطار زُجاجي، كان هو بلسامو الشهير، المدعو بكاغليوسترو. لقد أفْلتَ المغامرُ الصّقلي من الموت، حسبَ قولِ هذا الخِيمْيائيّ الحديث، وهو اليوم يتلهَّى بتكديس الذهبِ لأحفاده. في النهاية، ادَّعى الضابطُ قاضي "فوريت" أنه تعرَّف في هذه الشخصية الفريدة على شخصية الكونت دوسان جرمان.** • **تأويلية**. لغز: 4: جواب خاطئ رقم. 5. •• **سَيْمة**. **ما فوق الزمن**. إيحاءان ملحقان (واهنان) يُسمِعان صوتيْهما هنا: أولاً، عبارة «**محفوظ بعناية في الزجاج**»، التي تذكّر بما يحسّه البعض من تقزُّز تجاه المومياوات والجثث المحنَّطة والأجداث المحفوظة؛ ثانياً، ذهب الخيميائيين، وهو ذهب خاوٍ، بلا أصل (هو نفسه ذهب المُضاربين).

(39). **في أيامنا هاتِه، تُمَيّز هذه الحماقاتُ، المَرْوية بنبرةٍ حاذقةٍ وبنغْمةٍ مُسْتهزِئةٍ، مُجتمَعاً بدون عقائد، وتُـغذّي شُكوكاً غامضةً عن عائلة لانتي.** • **إحالة**. نفسيات الشعوب: باريس الساخرة المزّاحة. •• **تأويلية**. لغز 3: وضع اللغز وصوغ موضوعته (وهناك سر ملغز موضوعه عائلة لانتي). ••• **تأويلية**. لغز 4: جواب خاطئ رقم 6. تُشكّل **الأجوبةُ الخاطئة** في المتوالية التأويلية لَبِنَةً[1] (بالمعنى السيبرنيتي)؛ هاتِه اللبنة خاضعة، هي نفسها شِفرة بلاغية (شِفرة العرض): إعلان (رقم 32)، ستة أجوبة خاطئة وملخص (رقم 39).

21. السخرية، المحاكاة الساخرة.

إن الخطاب هو ذاتُـه يصرّح بشِفرة السخرية، وهي ليست، من حيث المبدأ، سوى استشهادٍ صريحٍ بـ (كلام) الغير؛ لكن السخرية تلعب دور المُلصق الإشهاري؛ من هنا تقضـي على تعـدّد القِيَـم الذي يمكـن أن نأمل وجودَه في خطاب الاستشهاد. لا يُمكن لنص مُتعدّد العلاقات والقِيَم أن يُحقّق، حتى أقصى حد، ازدواجيتَه المؤسِّسة، ما لم يخرّب تعارضَ الصواب والخطأ، ويقطعْ كلّ صلة تربط أحاديثَه (حتى في حالة تبخيسها وتسفيهها) بسُلطات واضحة، وما لم

(1) une brique cybernétique: (**لبنة، بريك**) بالمعنى السيبرنتي، حسب المقصود بها في المصطلح الإعلامي الرقمي: "تشكيلة أولية" أو "قالب جامد فرعي

يُفشلْ كُلَّ محاولةٍ لاحترام الأَصل والأُبوة والمِلْكية، وما لـم يُـدمِّـر الصـوتَ الذي يُمكن أن يـهبَ النص وحدتَـه («العضوية») - وبكلمة واحدة، ما لم يُلغِ، بلا رحمةٍ وغضَباً، المُزدوجَين اللذيْن يجب، حسبما يُقال، أن يحصرا، **بكل أمانة**، استشهاداً مُعيَّناً وأن يُوزِّعا، شرعيّاً، مِلْكيةَ الجُمل على مالكيها، مثل القِطَع في حقل من الحقول. إن تعدّد القِيَم (والسُّخرية تُكذِّبه) انتهاكٌ للمِلْكية. يتعلّق الأمرُ بعبور جدار الصوت للوصول إلى الكتابة: ترفُض هاتِه الأخيرةُ كُلَّ تعْيين للمِلكية وبالتالي لا يُمكنها، أبداً، أن تكون **ساخرة**؛ أو على الأقل، لا يُمكن لسُخريتها أن تكون أكيدةً قطّ (شكٌّ يطبع بعضَ النُّصُوص الكبرى، مثل **ساد وفورييه وفلوبير**)[1] المحاكاة الساخرة ـ وهي بكيفية ما السخريةُ خلال اشتغالها كسخرية ـ هي، دائماً، كلامٌ **اتّباعي**؛ **تقُودُها** ذاتٌ تضع مِخيالها في المسافة التي تُراوغ بأنها تتخذها تُجاه لغة الآخرين، ومن ثَمّ تتأسّس ـ تلك الذات ـ بأكبر قدر مُمكن من الرُّسوخ، كفاعل للخطاب. ماذا يُمكن لمُحاكاة ساخرة أن تكون ما لم تُعلن عن نفسها بوصفها كذلك؟ هذا هو المُشكل

(1) – Sade: دونَسيان ألفونس فرنسوا دو ساد (1740–1814)، الكونت والمركيز، المُلقّب عامة بالمركيز الرباني. أديب وروائي وفيلسوف و"فارس شجاع" فرنسي. اهتم في كتاباته بالمُحرّم والملعون، لا سيما الجنس المصحوب بالعنف والفظاعة والتعذيب والقسوة والتمثيل والزندقة والإلحاد العنيف؛ والتي بلغت حدود زنى المحارم والقتل والاغتصاب. حوكم وقضى سبعاً وعشرين سنة من عمره في المعتقل. من مؤلفاته: **جوستين، وجوستين الجديدة، حكاية جوليات، أختها**. بعد التحريم والتناسي المطلق اللذين حُكِم بهما على أعماله، طوال أكثر من قرن، سارع السُّرياليون إلى بعثها والاهتمام بها من جديد؛ ولم تألُ "جماعة تيل كيل" وكثير من الحداثيين جُهداً في إعادة قراءة أعماله. خصّص رولان بارت له وللمُتصوّف "**ليولا**" والاشتراكي "**فورييه**" أحد أهم أعماله النقدية "**ساد، فورييه وليولا**"، باريس، دار سوي، 1971.
– Charles Fourier شارل فورييه 1772–1837: تاجر غني وفيلسوف فرنسي. عُرف بمُؤلفاته الفلسفية الاشتراكية، وتأسيسه للمدرسة الاشتراكية أو الجماعية، التي جذبت إليها كثيراً من المُفكّرين والمُهتمين منذ سنة 1830، أشهرهم روبت أوين. عرض نظريته في كتاب ضخم بعنوان **نظرية الحركات الأربع والأقدار العامة**، لخّصه في كتابه **العالم الجديد الصناعي والاشتراكي** (1829). لقيت نظريته قبولاً واهتماماً ونقاشاً واسعاً خاصة من لدن الاشتراكيين العلميين: كارل ماركس وف. إنغلز.

المطروح على الكتابة الحديثة: كيف يُمكن تكسير جدار التحدُّث، جدار الأصل، جدار المِلْكية.

(40). **مجملُ القول، برّر أفرادُ هاتِه العائلة -بفضل تضافرِ خاصٍّ للظروف والمُلابسات- ظنونَ الناس بسلوكهم سلوكاً مُلغزاً بما فيه الكفاية تُجاهَ العجوز، الذي بقيت حياتُه، بشكلٍ ما، مُستعصِيةً عن كُلّ التحرّيات.** • تأويلية. لغز 4: وضْع. سيتَفرَّع «السر المُلغِز» الذي يكتنف هوية العجوز إلى عدد من السلوكات، هي ذاتها ألغاز.

(41). **ما تكادُ هذه الشخصية تضعُ قدمها خارجَ عتبةِ الشُّقةِ، التي يُفْتَرَض أنها تشْغَلُها في قصر لانتي، حتى يُحدِثَ ظهورُها، دائماً، أثراً بالغاً في نفوسِ هاتِه العائلة، إلى حدٍّ قدْ يُقالُ معه: إن الأمر يتعلّق بحدثٍ على مستوىً عالٍ من الأهمية. وحدَهمُ، فيليبُّو ومَارِيَانِينَه والسيدة لانتي وخادمٌ عجوز، كانوا يحظَوْن بامتياز مساعدةِ الشخص المجهول على المشْيِ والنهوضِ والقعودِ. كان كلُّ واحدٍ منهم يراقب أبسطَ حركاته ويتفحَّصُها بدِقّة.** ••رمز. طائفة الإناث. •• تأويلية. اللغز 4: وضع (سلوك مُلغِز).

(42). **يبدو أنه كان شخصاً بهيجاً وفي غاية الرِّضى، عليه تتوقَّفُ سعادةُ وحياة أو مصير وحظوظُ الجميع.** • سَنِمة. الافتتان، يُمكن لهذا المدلول أن يقود إلى الحقيقة، إذا كان من طبيعة "الخَصِيّ" **إثارة إعجاب** الناس، مثل الوسيط في الأعمال الروحانية، كالخَصِي **فارنيللي**[1]، الذي عالج فيليبِّي الخامس، ملك إسبانيا، من السوداوية الخبيثة التي كان يُعاني منها، أو على الأقل هدَّأها، بغنائه اليومي (ترداد اللحن نفسه طوال سنين).

(43). **هل كان ذلك مهابةً أم عطفاً؟ لم يستطعْ ولا رجلٌ من شخصيات المجتمع الكشفَ عن أدنى استنتاجٍ يساعدهم على حلّ هذا المُشكل.** • تأويلية. **اللغز 4**: وضع اللغز ومحاصرة الجواب.

(44). **مختبئاً طوالَ شهورٍ بأكملها في قرارة معبدٍ مجهول؛ فجأةً، ينطلق منه هذا الجِنّيُ الأليفُ خِلسةً أو شبهَ خِلسة، دون أن يتوقع ذلك أحد. يظهر في قلب القاعات**

---

(1) Farinelli: الخَصِي، وقصته مع ملك إسبانيا فيليبُّي الخامس؛ انظر تعليق الكاتب على هذه العُجامة، والهامش أعلاه.

الفسيحة، وكأنه من شياطيـن الزمن الماضي، الذين كانوا يهبطون إلى الأرض من أعلى صهوات تنانينهم الطائرة، ليُكدِّروا بهاءَ حفلات التكريم التي ما استدعاهم إلى حضورها أحدٌ قطّ. • سَيمة. الافتتان. •• إحالة. حكايات الجن.

(45). يمكن، حينئذٍ، للمراقبيـن الأكثر مِراساً، أن يتكهَّنوا، هم وحدَهم ولا أحدَ غيرَهم، بمدى قلق سادة القصر، الذين كانوا يُتقنون فَنَ إخفاء عواطفهم بمهارة لا تُبَارى. • تأويلية. لغز 4: وضع (سلوك ملغز).

(46). لكنما، في بعض الأحاييـن، تُلقي، الغِرّةُ جداً، مَارِيَانِينَه -وهيَ في غمرة الرقص الرباعي- بنظرة رُعبٍ وهلعٍ على العجوز، الذي تراقبُه من خلال الجماعات؛ أو ينطلق فيليپُو بسرعةٍ، مُتَسلِّلاً عبرَ ازدحام الجمهور، ليلْحقَ به؛ فيلازمَه بلُطفٍ ورقةٍ وانتباه؛ كما لو أن أدنى اتصالٍ لهذا الكائن، الغريبِ الأطوار، بالبشر أو أن أبسط نفحةِ ريحٍ ستُهشِّمه. تصرُّ الكونتيسة على الاقتراب منه، دون أن يبدو عليها أنها تعمَّدت اللحاقَ به؛ ثم تفْترُّ شفتاها عن كلمتيـن أو ثلاث- وهي تتكلَّف سلوكاتٍ وتكسو وجهَها بتقاسيم وتعابير تتَّسم بسِمات الخُنوع أكثر مما تتَّصف بعلامات الحنان، ويطبعها طابعُ الخضوع أكثر من طابع الاستبداد-: كلماتٌ يمتثل إليها العجوز دائماً تقريباً؛ ثم يختفي، مَـقوداً، أو بعبارة أفضـلَ، محمولاً من لَدُنها؛ • سَيمة. طابع الهشاشة (الوهن) والطفولية. •• تأويلية. لغز 4: وضع (سلوك مُلتبس). ••• بما أن العجوز خَـصِيّ، والخَصِيّ لا ينتمي إلى أي جنس، وجبَ تسميتُه باسم مُحايدٍ؛ لكن المُحايد لا وجود له في الفرنسية، لذلك يُعيّـن الخطابُ - حين يوَدّ حقيقةً ألّا «يكذب»- الخصِيَّ بأسماء تقريرية ملتبسة: صيغُها الصرفية مُؤنّثة، وطابعها الدلالي يتعدّى التمييز بين الجنسين (ليشمل المذكر والمؤنث معاً): مثل لفظ كائن، (وبعد ذلك بكثير، هذه البنية العضوية الأنثوية) (رمز. مُحايدُ الإخصاء).

(47). أما إذا غابت السيدة لانتي، فإن الكونت يستعمل ألفَ حيلة وحيلةٍ للوصول إليه؛ لكن، يبدو عليه أنه يجد صُعوبة في إسماع كلماته إلى العجوز. يعاملُه كطفل مُدَلَّل، تُرضي أمُّه نزواتِه أو تخشى عصيانَـه. • تأويلية. لغز 4: وضع (سلوك مبهم). •• الكونت مقصي من فئة النساء، التي تتعارض داخلها سلوكات بعضهن الأنيقة والباهرة مع السلوكات المعوِزَة والفاشلة للقسم الآخر منهن. كما لا ينتمى السيد لانتي (رجل العائلة) إلى السُّلالة الزَّمْبينِلِّيَّة: إلا أن التوزيع الرمزي هنا دَقيق، مرة أُخرى؛ فالمرأة

(السيدة لانتي) هي من تحوز زِمام السلطة الفعّالة، أي سلطة الأب؛ إن الرجل (السيد لانتي) يُمارس سلطة مُضطربة وغير مُحترمة، هي سلطة الأم (رمز. محور الإخصاء).

(48). ما حصل قط أن بدا على الكونت لانتي- هذا الرجل، البارد والمُتحفّظ- أنه فهم سؤالاً من أسئلة بعض الفُضوليين فُشاة الأسرار، الذين يجازفون، وقد حداهم النزقُ، باستخباره عن جَليَّة أمر العجوز. هكذا، بعد العديد من المحاولات، التي لم تُؤدِّ، بسبب الحصار الذي يضربه جميعُ أفراد هاتِه العائلة، إلى أي نتيجة، لم يسْعَ ولا شخصٌ واحد إلى محاولة الكشف عن سر مَصُون بقدر خارق، مثل هذا، من العناية. أدى الأمر بجوقة الجواسيس والبُلداء والساسة في نهاية المطاف، بسبب العجز والهزيمة، إلى ألا يهتموا، أبداً، بعد ذلك، بالسر المُلغِز. • يُصرّح الخطاب بأن اللغز الموضوع غير قابل للحلّ: **إنه الحصر**[1]، من وجهة نظر الشِّفرة التأويلية (غالباً ما يكثر في مجرى الرواية البوليسية) **تأويلية. لغز 4:** حصر).

(49). لكن، ربما كان حاضراً، حينئذ، في هذه الصالونات الوهّاجة فلاسفة، يُحادثون بعضَهم البعضَ، وهم يتناولون مُثلّجات أو أشربة، أو وهم يضعون على المناضيد (الكونصول) كؤوس البونش الفارغة:

- لن أندهش أبداً، إذا علمتُ أن هؤلاء نصّابون؛ أن هذا العجوز، الذي يختبئ ثم لا يظهر إلا في أقصى ساعات الاعتدال والتقاصي المداريين، تبدو عليه سِيماء قاتل..

- أو نصّاب إفلاسات أي: بنكروتي؛

- لا فرق، إنهما شيء واحد تقريباً. حرمانُ شخص ما من ثروته أسوأ عليه، أحياناً، من إزهاق روحه. • **إحالة.** نفسيات الشعوب (باريس) والشِّفرة الحِكْمية («حرمانُ شخص ما من ثروته...»). •• **شنيمة. افتتان** (قيل، ولو باستهزاء، إن العجوز يظهر في المواقيت السحرية من السنة، مثل الساحرات).

(50). - سيدي لقد راهنت بعشرين لويزة وعادت علي بأربعين.

- بِدِيني، يا سيدي! لم يبق على السجّاد سوى ثلاثيــن!

---

(1) Le blocage.

- إذن، انظروا، أيها السادة، إن الاختلاط بين الناس لشديد، ولا يمكننا اللعب في هذا الجو.

- صحيح! لكن، ها هي قد انقضت، حوالى ستة أشهر، لم نَلمح خلالها الشبح، أتعتقدون أنه كائن حي؟

- هي ! ها! هاه! في أفضل الأحوال.

فاه بهذه الكُلَيمات الأخيرة، بجانبي، أناسٌ مجهولون، وهم يغادرون قاعة الحفلات). • سنمة. **غير-الطبيعي (من خارج العالم وخارج الزمان).** •• من الوجهة الرمزية، يُساوي هذا الذي يمّحي من اللعبة ـ إذا ما نفخنا عليه ـ الذهبَ، الذهب الذي يظهر دون أن نعرف ولا أن ننْشغِل بمعرفة المصدر الذي جاء منه: الذهب (الباريسي) بلا مصدر ولا وِجْهة، بديلُ الإخصاء (رمز. **الذهب**، الخواء).

(51). **في الهُنيهة، التي كنت قد لخصتُ خلالها، في فكرة أخيرة، تأمّلاتي، التي يمتزج فيها الأسود بالأبيض والموتُ بالحياة. كان خيالي الأهوجُ يتأمل بالتناوب، كعيني، الحفلةَ، وقد بلغتْ أوْجَ بهائها وأبّهتها واللوحة المُعتمة للحدائق.** • رمز. **طِباق "أ ب" ملخَّص.**

(52). **لم أعرف مقدار الوقت الذي انصرم وأنا أتأمل وجهَي العُملةِ البشرية).** • حدث. «**تأمل**»: 1: أن يكون المرء في وضع المتأمِّل. •• الميداليةَ[1] شعارٌ لاستحالة تواصل الوجه والقفا: مثل العارضة الجدولية **للطِّباق**، لا يُمكن اختراق معدنه؛ لكنه سيُخترَق، رغم ذلك. **والطِّباق** سيُنْتَهَك (رمز. **طِباق أ ب: توسُّط** (بين بين).

(53). **لكن، فجأة، أيقظتني الضحكةُ المخنوقة لزوجة يافعة.** . • حدث. «**تأمل**»: 2: كفَّ عن التأمل. •• حدث. «**ضحك**» 1: قهقهة.

(54). **بقيتُ مشدوهاً لمنظر الصورة المبسوطة أمام مرآي.** • الصورة: اسم جنس يُعلن (بلاغياً) عن نسخة ثالثة **من الطِّباق**: بعد تعارضات الحديقة والحفل، الحرارة والبرودة، ها هو ذا تعارض الفتاة والعجوز يتهيّأ للتبلور. سيكون تعارضاً جسديّاً، مثله

(1) La médaille قطعة النقد -والميدالية- لها وجه وقفا، مُتغايران لا يتواصلان. لا يُمكن لأحدهما أن ينظر إلى الآخر بسبب العارضة الفاصلة فصلاً تاماً بينهما.

مثل صِيَغ **الطِّباق** السابقة: والصورة ستكون صورة جسدين مُتناقضَين (طِباقيين) ومُتداخلَين. غير أن هذا الطِّباق الجسدي، يكشف عنه ويستدعيه فعلٌ جسديٌّ: هو الضحك. إن الضحك، بوصفه بديلاً عن الصراخ وعاملاً من عوامل الهلْوَسة والهَذَيان، هو الذي يُزلزل جدار **الطِّباق**، ويمحو من الميدالية (قطعة النقود) ثنائية الوجه والقفا، ويُسقِط العارضة الجدولية التي تفصل بـ«عقلانية» البردَ عن الحرارة، والموتَ عن الحياة، والحيَّ عن غير الحيّ. فضلاً عن ذلك، يرتبط الضحك، في القصة ذاتها، بالإخصاء: إذ بغَرض «الضحك والتسلية» انخرط زَمْبينِلّا في المقلب الذي هيأه زملاؤه لصرّازين: ومُقابل الضحك انتفض صرّازين دفاعاً عن فُحولته (رمز. طِباق: أ ب: إعلان).

(55). فكرةُ نصفِ الحداد، التي كانت تجول في خلدي، انفلتتْ خارجةً منه - بفعل إحدى أنْدَرِ نزوات الطبيعة- وهاهي حاضرة أمامي، مُشخَّصة وحيّة؛ انبثقت منه مثل مينرفا الخارجة من ذهن جوبيتير: مُكْتملة وقوية؛ كان عمرها مائة، وفي الوقت نفسه، اثنين وعشرين سنة. حيّةً وميتةً. • رمز: الطِّباق: أ ب: خلط (اختُرِق جدارُ **الطِّباق**). •• إحالة. **الخُرافات**: ليس المدهش في خُرافة **مينرفا**[1] أن الإلهة خرجت من ذهن أبيها، وإنما في كونها خرجت «كبيرةً وقوية»، بل مُدجَّجةً بالسلاح ومُدَرَّبة. إذن، لا تتبلور الصورة (التوهُّمية)، التي تجعل من **مينرفا** مثالَها: وإنما نجدها فجأةً ماثلةً أمامنا في الواقع، في قاعة الحفلة؛ عندما تُولد، تكون **قد كُتِبَتْ قبلاً**: ليس هناك إلا ترحيل الكتابات وتنقيلها واستنساخ الخُطوط، دون نُضج ودون تأصّل عضوي. ••• إحالة. **تأريخ**. للمرأة اثنان وعشرون سنة وللعجوز مائة سنة. **اثنان وعشرون**: ينتج هذا الرقم المضبوط مفعولاً واقعياً؛ يُؤدّي هذا الضبط، مجازياً، إلى التفكير في أن عمر العجوز مائة سنة بالضبط (عوض التكهّن بأن عمره حوالى المائة دون دِقّة ولا ضبط).

(56). كان العجوز القميء، الذي انفلت من غُرفته، مثلما ينفلت مجنون من مَحْجزه، قد انْدَسَّ خِلسةً، وبِلباقة، خلف سياج من الأشخاص المُصْغِين، باهتمام، إلى صوت مَارِيَانِينَه، وهو ينهي لحناً أوبرالياً: كافاتينة طنغريد[2] •• سَنِمة. ما فوق الطبيعي

(1) Minerve: انظر الهامش رقم 2 على الملحق (أ)، ص296.

(2) Cavatine de Tancrède: انظر الهامش رقم 1 على الملحق (أ)، ص297. والهامش أدناه عن روسيني.

(الجنون ليس أمراً «طبيعياً». •• سَيمة. الخاصة الموسيقية. ••• إحالة. **تاريخ الموسيقى (روسيني)**[1]

(57). بدا وكأنه خرج من جوف الأرض، تدفعه آلية مسرحية. • سَيمة. آلة، الطابع الآلاتي (ينتمي العجوز، وقد شُبِّه بالآلة، إلى عالم غير إنساني، إلى اللاحيّ (الجامد)).

(58). بقي ـ كئيباً جامداً ـ يُشاهد، طوالَ مدة من الوقت، هذه الحفلة التي وصل، ربما، صخَبُها إلى مسامعه. لقد بلغ اهتمامه، شبه المُرَوْبَص، أقصى قدرٍ من التركيز على الأشياء، إلى حدّ أنه كانَ يوجَد بين الناس دون أن يراهم. • سَيمة. **ما فوق الطبيعي، من خارج العالم.** •• رمز. **الطِّباق**: أ: العجوز.

(59). برَز فجأة، ودنا، دون لياقة، من إحدى أرْوَع نِسوان باريس. • رمز. **طباق**: أب: خليط من العناصر. خليط الأجساد (انتهاك **الطِّباق**) لا يدلّ عليه تقاربُ الأجساد (**ودَنا من**)، وإنما "البُروز فجأة". يستتبع هذا النمط من الظهور أن المجالَ، الذي سيتم شغلُه، لم يحسب لمجيء الوافد المُفاجئ حساباً ولم يكن ينتظره، وأن الشخص الآخر كان يملؤه كُلَّ الملء: الشابة والعجوز ينْوَجِدان معاً في المكان ذاته، مكانٍ مرصود لواحدٍ فقط.

(60). راقصةٍ أنيقة وفَتيّة، ذاتِ ملامح رهيفة وناعمة؛ من هاتِه الوجوه الطريّة كوجوه الأطفال؛ ومن تلك الصبايا البيض، المُتوَرِّدات والشديدات الرهافة، الضاويات والشفّافات إلى حدّ أن نظر المرء إليهن يبدو وكأنه يخترقهن؛ مثلما تخترق أشعة الشمس مرآة صافية). • رمز. طِباق: ب: المرأة الشابة. •• الجسد توأمٌ آخر للكتاب: تستمد المرأة الشابة أصلها من **كتاب الحياة** (**«وجهٌ من هاتِه الوجوه..»**: يُحيل الجمع إلى جملة من التجارب المُحَبَّسَة والمُسجَّلة) (رمز. **تناسخ الأجساد**). ••• من السابق لأوانه ضبط

(1) Rossini: دجيواتشينو أنطونيو روسيني: ولد بالولايات البابوية في إيطاليا سنة 1792. وتوفي بباريس سنة 1868. مؤلف موسيقي إيطالي شهير؛ غزير الإنتاج؛ ذو عبقرية فذّة في الموسيقى. ارتبط إنتاجه في الغالب بالأوبرا: من أشهرها "حلّاق إشبيلية" و"الإيطالية في الجزائر" و"كيوم التل" الخ. انظر الهامش رقم 1 في الملحق (1) بهذا الكتاب، ص297.

موقع المرأة الشابة في الحقل الرمزي: فصورتها (السِّيْماتية) لا تزال قيدَ البداية. أضف إلى ذلك أنها ستتنوّع: ستُصبح المرأة- الصبية، الشفّافة، الهشّة، الطريّة، في (رقم: 90)، امرأةً بتقاسيم وأشكالٍ تامة، ستكتنز (سيصلُب عودُها)، ستصير مُشِعّة، وليس مُستقبِلةً فقط، وبكلمة واحدة **فاعلة** (نعرف جيداً أن الأمر سيتعلّق حينئذ، بحدٍّ مُخْصٍ)؛ لكنه مُرتبطٌ، دون شك، بضرورات **الطِّباق**. ليس في وسع الخطاب، وحتى الآن، أن يضع كنقيض للعجوز - الآلة سوى المرأة الصبيّة (رمز. المرأة- الصبية).

(61). **كانا هنا، أمامي، هُما معاً، مُتَّحِدين، مُتلاصقين، إلى حدّ أن الغريب كان يَفْرك تنورة الغاز وأطواقَ الزهور، والشعرَ شبه المُجعّد والحزامَ الهفهاف**. • مُوحيان يدلّان على اختلاط الجسدين: هما، من جِهة، الإيقاع المُتسارع للمُركَّبات المُوجزة (**هنا\أمامي\هما معاً\متَّحِدين\متلاصقين إلى حدّ. .**)، يُصوّر تراكمُها، بواسطة الرسم البياني، التضامَّ اللّاهث للجسدين؛ ومن الجِهة الأُخرى، صورةَ مادة ليِّنة (**الغاز، أطواقَ الزهور، الشعرَ شبه المجعَّد، والحزامَ الهفهاف**) مهيّأة للطَّيّ كمادة نباتية. (رمز. طِباق: أ ب: خليط). •• نحضر هنا، من الوجهة الرمزية، لزواج الخَصِيّ: المُتناقضان يتعانقان، المَخصِيّ يُمسك بالمرأة (التي، زدْ على ذلك، أنها ستلتفُّ عليه، بفعل افتتانٍ مُبهَم، سيتمّ التعرُّض إليه لاحقاً): كناية نشيطة، ستحمل عدوى الإخصاء إلى المرأة الشابة والسارد وصرّازين (رمز. زواج الخَصِيّ).

(62). **كنتُ قد جئت بهاتِه السيدة الشابة إلى حفلة الرقص، التي نظمتها السيدة لانتي. وبما أنها تأتي هذا المنزل، لأول مرة، فقد غفرتُ لها ضحكتَها المخنوقة. لكنني، أشرتُ إليها بحِدّة، ولا أدري بأية إشارة صارمة، شلَّتْها وألزَمَتْها باحترام جارها**. • رمز. المرأة-الصبية (عومِلَت المرأةُ مثل طفل ارتكب حماقة). •• حدث. «**ضحك**»: 2: كفٌّ وإقلاع.

22. أفعالٌ طبيعيةٌ جدّاً.

الظنُّ الغالب أن البنيات الكبرى والرموز الجادة والمعاني المَجيدة تُنْتَقَى من خلفيةٍ تافهة وتفاصيل سلوكيةٍ غير ذات قيمة، يُسجّلها الخطاب تبرئةً لذمّته «بهدف إضفاء طابع الحقيقة»: هكذا، يستند النقد بمجمله على فكرة ترى أن النص **يحتوي على «التافه»** (ما لا معنى له)، أي، في واقع الأمر، ما هو طبيعي:

يستمدّ المعنى سُموّه من خارج المعنى، لكنه معنى مُسَجَّل، يكمُن دورُه، الثانوي جدّاً والصِّرف، في إحداث مفعول التناقض الصارخ. لكن فكرة البنية لا تتحمّل فصلاً للخَلْفية عن الرسم، ولا للدالّ عن غير الدالّ؛ ليست البنية رسماً ولا خُطاطةً ولا صورة: الكل فيها يدلّ. يكفي، للتيقّن من ذلك، مُراقبة الأفعال والسلوكات (الأحداث) الأوّلية (وهي، بالتالي ـ حسبما يبدو ـ تافهة جداً) حيث نجد أن جدولها ذو نَمط مُوحَّد ومُطَّرد، من نوع: **بداية\نهاية** أو **استمرار\انتهاء**. في هذه الحالات، الطاغية جداً (هنا بالذات: **ضحك، انغماس، اختباء، تأمل، ارتباط، تهديد، شروع، الخ.**)، فالكائنُ أو الظاهرةُ، المُؤَسَّسُ بفعل التدوين، يُتَوَّج بـ **خُلاصةٌ** مُعيّنة، فيبدو مُنذئذٍ خاضعاً لمنطق ما (في الحين الذي تبرز فيه فجأةً خاصّةُ الزمن: فالسرد الاتّباعي خاضعٌ أساساً لحكم المنطق– الزمني). إن كتابة كلمة **النهاية** (وهي بالضبط كلمة زمنية ومنطقية في ذات الوقت) يجعل، بهذا المعنى، من كل شيء مكتوبٍ نزوعاً يستدعي بـ«كيفية طبيعية» حدّاً ينتهي عنده، ونتيجةً يُؤدّي إليها، وحلّاً يتطلّبه، وبكلمةٍ واحدة، يجعل منه **أزمةً**. غير أن الأزمة نَموذج ثقافي: هذا النموذج هو نفسُه الذي أثّر في الفكر الغربي بصدد العضوي (مع أبقراط)[1]، وفي موضوع الشعري والمنطقي (**التطهير** والقياس الأرِسْطيان)[2]، وطبع في عهد قريب منا الفكرَ الاجتماعي– الاقتصادي. يؤكد

(1) L'organique d'Hyppocrate: أبقراط الأكبر، ولد ببلاد اليونان حوالى 460 ق.م. في عهد بريكليس. توفي حوالى 370ق.م. يُعتبر مصدراً أساساً وأكيداً من مصادر العلم الموضوعي للطب والطبابة. فهو طبيب وفيلسوف ومُؤسس مدرسة شهيرة للطب، أحدثت، ثورة حقيقية في نظرية الطب ومُمارسته. لأنها جعلت منه عِلماً ومِهنة مُستقلين عن كل ما سواهما. تخرجت منها أجيال من الأطباء. لكن المعرفة بأبقراط وكتبه تبقى غامضة وناقصة رغم كل شيء.

(2) Le catharsis et le syllogisme aristotéliciens: يرى الفكر الغربي أن أرسطوطاليس أول من تحدّث بوضوح عن ظاهرة تحرير المُتفرّج لعواطفه، خلال مشاهدته للمسرحيات المأساوية، وتنقية نفسه من شوائبها. وبالمعنى نفسه، تقريباً، يستعمل المفهوم في التحليل النفسي: كعملية اصطناعية تتوخّى تحرير عواطف الشخص المكبوتة بإخراجها إلى السطح والتعبير عنها. وهو نفسه أول من صاغ القياس صياغة شكلية: كل إنسان فانٍ، سقراط إنسان، إذن، فسقراط فانٍ. أداة للمنطق والتفكير السليم في كل الأمور، يقود إلى نتائج سليمة.

المقروء، حين يلتزم بضرورة الإعلان عن **نهايةٍ** لكُلّ فعل (خُلاصةٍ أو انقطاعٍ أو إغلاق أو حلٍّ لعُقدة)، على كونه تاريخياً. بعبارةٍ أُخرى، يُمكن أن ينْخَرِب ويفسُد، لكن بشرط أن يكون المُقابل ثمناً هو الفضيحة، لأن **طبيعة الخطاب** هي التي ستبدو مُنتَهَكةً آنئذ: يُمكن ألا تكفَّ المرأة الشابة عن الضحك؛ يُمكن للسارد ألّا يستفيق، قطُّ، من أحلام يقظته؛ أو، على الأقل، يُمكن للخطاب أن يُفكِّر، فجأةً، **في شيء آخر**، أن يتخلى عن هَوسه بالإخبار النهائي، أن يُغيّر من خط مساره لكي يبنِيَ شبكتَه بطريقة أفضل: سنسمّي، على نحو غريب، **عُقدةً** (عُقدة القصة) ما يريد أن ينحلّ؛ نضع العُقدة على أعلى درجة من درجات الأزمة، وليس في أسفل صيرورتها؛ العُقدةُ هي ما يُغْلِق ويُنهي ويختم الحدثَ المشروع فيه، إنها مثل التوقيع: سيعني رفضُ كلمة النهاية هاتِه (رفض النهاية ككلمة)، في الواقع، امتناعاً فاضحاً عن **الإمضاء**، الذي ندّعي أننا نسِم به كُلَّ «رسالة» من رسائلنا.

(63). **جلستُ بالقرب مني**. • حدث. «**التحاق**» 1: جلوس.

(64). **لم يُـرِد العجوز التخلّيَ عن هذا المخلوق اللذيذ الطعم، الذي التصق به أيما التصاق، بعناد صامت ودون سبب مُعلَن، من تلك الأسباب التي يتذرّع بها الطاعنون في السن، وتجعلهم أشبهَ بالأطفال**. • إحالة. نفسية العجزة. •• سَيمة. الطفولية. ••• لقد اجتذبت المرأة الشابة الخَصِيّ: اجتذاب النقيض لنقيضه، واجتذاب قفا القطعة النقدية لوجهها. رمز (زواج الخَصِيّ).

(65). **كان مُلزَماً بتناول كرسي مَطويّ، لكي يجلس عليه لِصْقَ السيدة الفتاة. كانت أبسطُ حركاتِه مبْصومةً بذلك البطء البارد، والتردُّد البليد، الذي يُمَيّز حركات المشلولين. قعد على كرسيه بتأنٍ**، • حدث. «التحاق، التصاق»: 2: مجيء للجلوس بجنب. •• إحالة. نفسية العجزة.

(66). **وهو يُغمغم عبارات تذمُّر غيرِ بيّنة. أشبهَ صوتُه المُتكسّرُ صوتَ الحجر وهو يَسقط في البئر**. • ليس صوت الحجرة، التي تسقط في بئر، صوتاً «مُكسَّراً»؛ لكن

السلسلة الإيحائية للجُملة أهم من صواب الاستعارة ودِقّتها؛ تُجَمِّع هاتِه السلسلة العناصرَ التالية: جموداً غير حيّ للحجرة والمسافة القبرية للبئر وتقطُّع الصوت الهرم، المُناقض للصوت الكامل، الذي هو صوتٌ متصلٌ و«مدهون»: المدلول هنا هو «الشيء» الصناعي ذو الصرير[1]، مثل آلة حديدية (رمز. الآلاتية).

(67). **ضغطتْ السيدة الفتاة بشدّة على يدي، كما لو أنها كانت تبحث عن ضمانة للإفلات من السقوط من شفير الهاوية. ارتعشتْ.** • **سَيمة.** افتتان.

(68). **حين أدار إليها هذا الرجل، الذي تنظُر إليه، عينين بلا حرارة، عينين خضراوين زرقاوين، لا يُمكن تشبيههما بغير الصدَف اللؤلؤي القاتم.** • أسوأ من البرودة: البارِدُ (الداكن). توحي العُجامة بالجُثّة، وبالميت ذي الشكل البشري، بإعادته إلى ما هو أشد إزعاجاً فيه: **العينان المفتوحتان** (يعني إغلاق عيني الميت تسريحاً نهائياً لما هو في الموت متوسطٌ بينها وبين الحياة، أي جعل الميت يموت أكثر، إماتته حقّاً وحقيقة). أما فيما يخص نعت العينين بلون، **أخضر مُزرقّ**، فلا يحظى، هنا، بأية أهمية تقريرية (لا يُهِمّ كثيراً التدقيقُ في خَصيصة هذا اللون بالضبط)، أما من الناحية الإيحائية (الثقافية)، فهو لون العين التي لا ترى، لون العين الميتة: موتٌ للون الذي ليس، مع ذلك، بدون لون. (**سَيمَة. القرّ**).

(69). **همستْ في أذني قائلة: – أنا خائفة.** • **سَيمَة.** الافتتان.

(70). **أجبتها: – يمكنك أن تتكلمي، إن سمعه ثقيل جداً.**

– **إذن، فأنت تعرفه؟**

– **نعم!** • **يصلُح صَمَمُ العجوز** (يُبرّره الطُّعون في السن) لما يلي: إنه يخبرنا – بطريقة مُلتوية– أن السارد يملك مفتاح الألغاز المُعلَّقة: لقد تم التعبير هنا عن وضع السارد – المعروف، حتى الآن، بكونه «شاعر» **الطِّباق**، فقط – في مقام يرشحه للسرد.

---

(1) صعوبة تجدها الآلات، غير المدهونة بزيت ولا بدهان وغير المُشحّمة، حين اشتغالها فتُحدث صريراً حادا (تزييط)، بفعل الحركة الصعبة والاحتكاك الشديد، ينجم عنه تآكل أجزاء احتكاكها.

هنا يبدأ تفكير في فعل (سلوك): **معرفة الحكاية\حكايتها** الخ. إذا نظرنا إلى هذا الفعل-السلوك المُفَكَّر فيه والمُعلّل، من حيث كونه كُلّاً، فسيحظى، كما سنرى، برمزية قويةٍ جدا. (حدث. حكْي: 1: معرفة الحكاية).

(71). تشجعتْ حينئذ إلى الحدّ الذي كفاها لتتفحّص خلال هُنيهة هذا المخلوق، الذي لا اسم له في لغة البشر: شكْل بلا ماهية، كائن بلا حياة، أو حياة بلا حركة. • يُعَبِّر عن مدلول المُحايد، وهو الجنس الخاص بالخَصِيّ، من خلال انعدام الروح (أو انعدام الحياة: إن "**غير- الحي هو الذي** يُحدِّد جنس "المحايد" في اللغات الهندو-أوروبية): نُسخة الحرمان (بِلا...) هي الرسم البياني للخِصَاء، الذي يظهر بمظهر حياةٍ تنقصها الحياة (رمز. المُحايِد). •• تستمدّ الصورة الشخصية للعجوز، التي ستأتي بعد قليل، والمُعْلَن عنها هنا بلاغياً، أصلَها من **تأطير**، أنجزتْه المرأة الشابة («**تشجعتْ حينئذ إلى الحدّ الذي كفاها لتتفحّص**..»)، لكن بواسطة خُفوتِ وامّحاء الصوت الأصلي، سيتكفّل الخطاب بتتبّع مهمة الوصف: جسد العجوز يستنسخ نَموذجاً مرسوماً في لوحة (رمز. استنساخ الأجساد).

23. نموذج (فن) الصباغة.

كل وصفٍ أدبيٍّ **نظرة**. يتبادر للذهن أن المتحدِّث يتموقع، قبل إقدامه على الكتابة، في النافذة، ليس كُلّ وُكْدِه الحصولُ على أفضل منظورٍ للرؤية، وإنما ليؤسِّس في الإطار ذاته ما يراه: فَتحة النافذة تصنع الفُرجة (المنظر). معنى الوصف، إذن، أن نضع الإطارَ الفارغ، الذي يحمله المُؤلِّف الواقعي معه، دائماً (أهمّ حتى من طاولته الفنية)، أمام سلسلةٍ أو مجموعةٍ من الأشياء، يستحيل التحدّث عنها، دون القيام بهاتِه العملية المُتصفة بطابع اللوثة[1] (يمكنها أن تُثير الاستهزاء على مِنوال الإثارة الهزْلية)؛ يجب على الكاتب، كي يمكنه التحدّث عنها، أن يُحوِّل «الواقعَ» أولاً، بواسطة طقسٍ أساسي، إلى شيءٍ مرسومٍ

(1) maniaque: من la manie: هَوس، مَسّ؛ في علم النفس: كل شخص مُصاب بهذا المرض النفسي، الذي تتجلّى أعراضه في اضطراب المزاج، يُعرّضه لانفعالات حادة واختلالات في السلوك والحركة وعدم تسلسل الأفكار وفُقدان الذاكرة: اللفظ le maniaque صفة للمصاب بهذا المرض. وتُطلق على كل من بدت لديه أعراض اهتمام شديد التركيز بشيء ما يتجاوز حدود المعقول.

(مُؤَطّر)؛ ثم يستطيع، بعد ذلك، أن ينتزع هذا الشيء، **ويسحبه من صباغته (لوحته)**؛ ومجمل القول: أن **ينتشله**[1]: (معنى اللفظ: نشَر وبسَط زربيةَ الشِّفرات دفعةً واحدةً والإحالة من شِفرةٍ إلى أُخرى وليس من لغةٍ إلى مرجع). هكذا، لا تكمن الواقعية (سواء أحَظِيَتْ بتسميةٍ موفّقةٍ أم لا، فقد أُسيء في أغلب الأحوال تأويلُها) في نقل (محاكاة) الواقع، وإنما في استنساخ نسخةٍ (صباغيةٍ) للواقع: يُرْجأ هذا الواقع الذائع الذكر، - كما لو أن هلعاً منه يفرض، فرضاً، منْعَ مسّه مسّاً مباشراً - يُرجَأ **ويؤخّر إلى أمدٍ بعيدٍ**، أو على الأقل يُلْزِم بأن يتمَّ الإمساكُ به من خلال الغلاف الصباغي، الذي يُدْهَن به قبل إخضاعه للكلام؛ ستقول الواقعية: شِفْرةٌ فوق شِفرة. لهذا لا يُمكن نعت الواقعية بأنها «ناسِخة»[2]، بل يُمكن نَعتها بأنها مُـعارضاتية[3] (إنها تستنسخ، بواسطة **محاكاةٍ**[4] ثانية، ما سبق استنساخه ونقله)؛ لا يُحسّ **جوزيف بريدو**[5]، عن سذاجةٍ أو عن وقاحة، بأدنى خجل وهو ينقل لوحات **رفائيل** (لأنه يجب على الفنّان التشكيلي، هو الآخر، أن يستنسخ شِفرةً أُخرى، شِفرةً سابقة)، ولا أكثر مما يُحسّ بذلك **بلزاك** الذي صرّح بأن هذه المُعارضة تحفةٌ فنية. ما أن تُطْرَح الصبغة الدائرية واللانهائية

(1) dé-peindre - تأتي dépeindre بمعنيين: أولهما: طلي بالألوان؛ صبَغ؛ رسَم؛ صوَّر؛ بالغ في الصباغة والتصوير؛ وصف شيئاً بالكلام؛ وثانيهما: **محا صباغة، أزال؛ اقتلع صباغة، حيث** dé تدل على حذف، إزالة، نفي، سلب، إلغاء، وإزالة. وفي الحالة الأولى تدلّ على: تقوية معنى الفعل الذي يلحقها وتشديده ودعمه؛ إنجاز هذا الفعل بقوة ومبالغة، **الكاتب فكّك اللفظ** (dé-peindre) إلى عنصرين تجمع بينهما عارضة الربط (تربط بين لفظين أو ألفاظ بقصد أسمنتها)؛ مُركّزاً على دور السابقة الأُولى.

(2) Copieuse.

(3) pasticheuse من La pastiche: **مُـحاكاة أُسلوبية؛ معارضة**. يعني المصطلح الفرنسي عملية التقليد والمحاكاة لعمل فني أو أدبي نموذجي - سواء مثّل أُسلوب شخص أو اتجاهٍ أو مذهب. من حيث أُسلوبه وطريقته وخصائصه بقصد إتقانها وامتلاك أسرارها وإظهار التمكّن منها، أو بهدف المعارضة، أو المحاكاة الساخرة.

(4) La mimésis: المحاكاة.

(5) J. Brideau: من شخصيات "الملهاة البشرية" لبلزاك. يظهر بقوة في رواية لا رابويوز، ويعود في "الأوهام الضائعة" و"العمة بيت" رسام شاب في بداية عمره المهني، عاشق مُدمن لصباغة الغيريكو وموسيقى روسيني وشعر بايرون. اشتهر بعد ذلك. يظهر أنه صورة فنية لأوجين دولاكروا.

للشِّفرات كمسألةٍ، حتى يستحيل على الجسد ذاته الانفلات منها: الجسد الواقعي (الذي يُقدّمه التخييلُ على تلك الصورة) نُسخةٌ لنموذجٍ مَفْصَلَتْه شِفرةُ الفنون، بحيث يصير أكثر الأجساد «طبيعيةً»، وهو جسد **الرابويوز**[1] إبان طفولتها، مجرَّدَ وعدٍ للشِّفرة الفنية، التي نجم عنها بشكل مُسبق (**«أدرك الطبيب، وهو المُطَّلع على ما يكفي من علم التشريح ليتعرَّف على قامةٍ رشيقة، كلَّ ما يُمكن أن تفقده الفنونُ إذا ما قضى هذا النموذج الفتّانُ على نفسه بالعمل في الحقول»**). هكذ، فالشِّفرات، حتى في الواقعية نفسها، لا تتوقف أبداً: لا يُمكن لتناسخ الأجساد أن يتوقَّف عن الاستمرار إلا إذا خرج عن دائرة الطبيعة: سواء نحو **المرأة** العُليا (أي «**التُّحفة الفنية**[2]») أو نحو الكائن ما دون البشري (**هو الخَصِيّ**). يطرح كلُّ هذا مُشكلاً مزدوجاً. أولاً، أين ومتى بدأت تُهيمن هاتِه الأفضلية التي تتمتع بها الشِّفرة التشكيلية (**الصباغية**) في **المحاكاة** الأدبية؟ لماذا انقرضت؟ لماذا انقضى الحُلم الصباغي للكاتب ومات؟ ما الذي عوّضه؟ تتفجَّر اليوم شِفراتُ التشخيص والتمثل لصالح فضاءٍ مُتعدّد، لن يكون نموذجَه هو فنّ الصباغة (**«اللوحة»**) وإنما سيكون، على الأصح، هو المسرح (**الخشبة**)، كما أعلن عن ذلك، أو على الأقل، رغب فيه، **ملارميه**. ثم، إذا أقلع الأدب وفنّ الصباغة عن السقوط في نمطٍ تراتبي من التأمل، باعتبار أن كلّاً منهما **مرآةٌ عاكسة** لما خلف سير الآخر[3]، فما الجدوى من أن نُبقِيَ عليهما لزمن طويلٍ شيئين مُتراصين ومُنعزلين في الوقت نفسه: وبكلمة واحدة: **مُصنَّفين**. لماذا لا نُلغي اختلافهما (**الجوهري**)؟ لماذا لا نتخلّى عن تعدّدية «الفنون» بهدف التأكيد الأفضل على تعدّدية **«النُّصوص»**.

(72). كان قد جرفها سحرُ هذا الفضول المُتخوِّف، الذي يدفع النساء إلى مُقاساةِ عواطف خطيرة: رؤية النمور المقيَّدة، والتفرُّج على أفاعي البوة، وهنَّ مرعوباتٍ من

---

(1) La Rabouilleuse: رواية لأُونوريه دو بلزاك نشرت كاملة سنة 1842، ومجزأة قبل ذلك. إنها جزء من مشاهد الحياة في الأقاليم. وهي رواية الطبيب روجي الماكر والطاغية، الذي استغل كل الوسائل لجمع الثروة واستغلال الثورة؛ ورواية عائلته، خاصة أحفاده؛ منهم الرسام جوزيف بريدو؛ تبتدئ أحداثها حوالى 1792 وتنتهي سنة 1830.

(2) Le chef d'oeuvre: تحفة فنية؛ وحرفياً "صنع رئيس "Chef-d'œuvre

(3) Le rétroviseur.

كونهن لا يفصلهن عنها سوى حواجز واهية. • سَنِمة. افتتان. **•• إحالة. المرأة والأفعى.**

(73). **في وُسْع المرء أن يلاحظ بسهولة أن قامةَ العجوز القميء كانت، فيما مضى، عاديةً، رغم أن ظهره تقوّس مثل ظهر مُيَاوِم. دلَّ ضمورُه الأقصى ورهافةُ أعضائه على أن مقاييس جسده ظلّتْ، دائماً، متناسقةً، ممشوقةَ القوام. • إحالة.** الشفرة البلاغية: الوصف المادي للشخصية[1] (كان «البورتريه» جنساً بلاغياً حظِي بأهمية عالية، لا سيما **في البلاغة الجديدة،** خلال القرن الثاني ب.م. كان قطعةً زاهية **وقابلةً للانفصال،** سيُسَرِّب إليه الخطاب، هنا، مقاصدَ سَيْمِية). **•• سَنِمة.** جمال (في سابق الزمن).

(74). **كان يرتدي سروالاً حريرياً أسودَ، يُهفْهِف حول فخذيه، العاريين من أدنى ذرّةٍ من اللحم، راسماً ثِنيات مِثل شراع مُنَكَّس. • سَنِمة.** خواء. تُضفي صورةُ **الشراع المُنَكَّس** إيحاءً بانعدام الوارث، أي بالزمنية: لقد انسحب الريح والحياة.

(75). **لو قُيِّد لأيّ مُشرِّح أن يراه لتعرَّفَ، بسرعة، على أعراض مرضِ الضُّمورِ الفظيع، وهو يلاحظ الساقين الصغيرتين، اللتين كان يستند عليهما هذا الجسد العجيب. • سَنِمة.** غول، وحش (غير-طبيعي). **•• تأويلية.** لغز 4: موضوعة ووضع (جسد العجوز يصبح موضوعاً للغز).

(76). **لو رأيتموهما لقُلْتم عظمتَين مُتعامِدتين كصليب على قبر. • سَنِمة.** موت (الدالّ يوحي بالمُقَرَّن والناتئ القسمات، بالهندسي والخط المُتكسِّر، شكل مناقض **للبخاري والنباتي،** أي للحياة).

(77). **يغمرُ القلب إحساسٌ عميقٌ بالرعب والهلع تجاهَ الإنسان، حين تكشف لك التفاتةٌ حاسمةُ العلامات، التي طبعها تفسُّخُ الشيخوخة على هذه الآلة العرضية. • سَنِمة.** الآلاتية.

---

(1) Prosographie, prosepon من prosopos الإغريقية: بمعنى «وجه» و«سَحْنة»، وانتقلت كنائياً للتعبير عن الشخص. واللفظ المذكور بإضافة لاحقة معيارية تعني الرقن والخط: صِيغ المصطلح لتعيين الدراسة التي تصف الخصائص المادية للشخصية. وتدلّ على صورة بلاغية تشخِّص، ككائن حيّ يتكلم ويتحرّك الشخص، الغائب أو الميت: ـ التشخيص الحي.

(78). كان الشخص المجهولُ يرتدي صدريةً بيضاء، مُطرّزةً بالذهب، وَفق الزيّ القديم؛ كان لباسه أبيض ناصعاً: صُدْرة (جابو) من الدنتيلة الإنكليزية المُشْبَعة صُهْبةً، تثير نفاستُها حسدَ ملكة، تُشكِّل شَهداً أصفر على صدره؛ لكن هذه الدنتيلة لم تكن زخرفاً يُزيِّن جسده، بقدر ما كانت طمراً من الأطمار. فوسط الصُدرةِ لمعتْ ماسةٌ لا تُقدَّر بثمن، كأنها الشمس. • سَيمة. طُعون في السن، **أنوثة** (غنج)، **ثراء.**

(79). **هذا البذخ الذي عفى عليه الزمن وهذا الكنز المُتأصّل، الذي لا يحظى بذوق، يُبرزان، إضافةً إلى ذلك، بأفضل الطرق، وجهَ هذا الكائن العجيب. • تأويلية.** لغز 4 (من العجوز؟). موضوعة ووضع. يُحيل انعدام الذوق إلى لباسٍ نبحث فيه عن جوهر الأنوثة والثراء، دون الانشغال بما إذا كان يُلائم الشخصَ اللابسَ له جماليّاً واجتماعيّاً (إنه «**الكنز المُتأصّل**»): بالكيفية ذاتها، تُضفي السوقيةُ على لباس الخَصِيّ اكتمالًا أشدَّ رسوخاً من التميُّز؛ لأنها تتخذ من الأُنوثة جوهراً، وليس قيمةً: السوقية تقع إلى جانب الشِّفرة (لذلك يُمكنها أن تَفتن) أما التمييز فيقع في صف الإنجاز.

(80). **كان الإطارُ جديراً حقاً بلوحة وجهيَّة (بورتريه). كان هذا الوجهُ الأسودُ ناتئَ التقاسيم، مُخدَّداً ومحفوراً في جميع الاتجاهات: الذقنُ مُقعَّر، الصدغان مُحفَّران، العينان ضائعتان في محجرَيْن مُصفَرَّين. رسمتْ عظمتا اللّحْيين، اللتان نتأتا بفعل نحافةٍ لا توصف، غارَيْن وسطَ كِلا الخدَّين. • إحالة.** الشِّفرة البلاغية: صورة الشخص (البورتريه). •• شدّة نحول العجوز قرينةٌ على الهرم الأقصى، ولكنها قرينةٌ على الفراغ أيضاً، والتقلّص بفعل النقص. هذه السِّيْمة الأخيرة تتعارض، بلا ريب، مع المثال المسكوك مثال الخَصِيّ السمين والثخين، المنفوخ الفارغ بفعل الترهُّل؛ ذاك لأن الإيحاء مُستعمَل، هنا، في سياق مُزدوج: فمن جِهة، لا يجب، من الناحية المُرَكَّبية، أن يتناقض الفراغُ مع تجاعيد الهرَم؛ أما من الناحية الجدولية، فإن الضامر، كفراغ، يتعارض مع الامتلاء المُكتنز والنباتي، المُميِّز للمرأة الشابة (**سَيمة. الفراغ**).

(81). **تُولِّدُ هذه الاخدِيدابات والأخاديدُ، حيـن تُنيرها أضواءُ القاعة بمقادير متفاوتة، ظلالاً وانعكاساتٍ غريبة، نَزعتْ عنه نهائيّاً آخرَ صفات الوجه البشري. • سَيمة.** آتٍ من غير هذا **العالم.**

(82). **ثم إن الهَرم العجيبَ قد أُلصق، بقوة شديدة، على عظام هذا الوجه أديماً**

أصفرَ رقيقاً؛ راسماً في كل مكان منه عدداً عديداً من التجاعيد: إما الدائرية، مثل انثناءات الماء الذي رجَّتْه حصاةٌ رماها طفل، أو المُنجَّمة مثل تشقُّق الزجاج؛ ولكنها كلها غائرةٌ ومضغوطةٌ انضغاطَ الوريقات بيـن صفحات كتاب. • **سَيمة.** طُعون في السن (التجعُّد إلى أقصى حدّ، المومياء).

24. التحويل كلعبة.

تُشكّل المُبالغة الاستعارية (الماء، الزجاج، الكتاب) لعبةً من ألاعيب الخطاب. لا تكمُن اللعبة، إذن، وهي نشاط مُـقَعّد وخاضعٌ دائماً للعَوْد، في مُراكمة الكلمات بفعل لذةٍ لفظية (رغبة عارمة في الهَذَيان)، وإنما في مضاعفة الصيغة اللغوية الواحدة (هي التشبيه هنا)، كما لو كان يريد استنفاد الإمكان [الاختـرَاع] اللانهائي للمُترادفات، من خلال تكرار الدالّ وتنويعه في الوقت نفسه، بكيفية تُرسّخ الكائنَ التعدّديّ للنص: أيْ عَـوْدَه. هكذا، في مصعد "**بالبك**"[1]، حيث أراد السارد البروستي أن يتجاذب أطراف الحديث مع فتى (خادم) المصعد؛ لكن هذا الأخير لم يُجبه «**إما اندهاشاً من كلماتي، أو اهتماماً منه بعمله، أو انشغالاً بقواعد اللياقة، أو لثِقَل سمعه، أو احتراماً للمكان، أو خوفاً من الخطر، أو كسلاً ذهنياً أو أمراً من المدير**». جوهرُ اللعبة، هنا، نحويّ (وبالتالي فهو أكثر نَموذجية من ذلك): ويكمُن في ترتيب التنوّع المُتعدّد للإمكانات ـ بكيفية بهلوانية ولأطول مدةٍ مُمكنة ـ في خانة مُرَكَّبٍ مفرد، و«تحويل» القضية اللفظية لكُلّ سبب («**لأنه لا يستمع جيداً** ..») إلى مُركَّب إضافي أي اسمي مزدوج («**ثِقَل سمْعه**»)؛ خُلاصة القول: إنه يكمن في إنتاج نموذجٍ ثابتٍ وناجع حتى اللانهاية: معنى ذلك الإبقاء على قُيود اللغة في السر: وهذا مصدر بهجة القوة ذاتها.

---

(1) Balbec بالبك، مدينة استشفائية واستحمامية في النورماندي، تتوجه إليها الأرستقراطية الفرنسية والأوروبية، معروفة بفندقها الفخم، وهي غير بالبك القديم. مدينة مُتخيّلة كليّاً في **بحثاً عن الزمن الضائع** لمارسيل بروست. لكن من المحتمل أنه استوحاها من كابورغ في منطقة الكلفادوس بفرنسا.

(83). **غالباً ما يُقدّم لنا بعض العجزة صُوراً وجهيةً (بورتريهات) أبشعَ من هذه؛ لكن ما ساهم، أكثر من غيره، في إضفاء مظهر الكائن الاصطناعي على هذا الشبح، الذي مَثُل أمامنا بغتةً، هو الأحمر والأبيض اللذان يَلمعان منه. حاجِبا قِناعِه ينعكس عليهما ضوء مِشكاةٍ، يُوضّح صباغةً متقنةَ الصنع. من حسن حظ النظَر المتألم لهذا العدد الجمّ من الخرائب، أن جُمجمةَ جثته الجنائزية أخفاها شَعرٌ مُستعارٌ أشقر، يُطلُّ من خلف خَصلاته العديدة زَهوٌ خارق.** • **إحالة**. الحالة العضوية للعجزة. •• **سَنيمة**. **لاطبيعي، أنوثة، شيء.** رأينا أن الجمال لا يُمكن استنتاجه، بواسطة المجاز القسري، إلا من نموذج ثقافي كبير (مكتوب أو صباغي): إنه ينْقال ولا يوصَف. أما الدَّمامة، فعلى العكس من ذلك، تُوصَف بغزارة: وهي وحدها «الواقعية» في مُواجهةٍ مع مرجعٍ بلا شفرةٍ وسيطة (من هنا تأتي الفكرة القائلة بأن الواقعية في الفن لا تصف سوى البشاعات). غير أن هنا انعكاساً وانقلاباً للشفرة؛ العجوز هو ذاته «**لوحة مُتقنة الصنع**»: ها هو قد اندمج في استنساخ الأجساد: فهو نُسخة مُكرّرة من ذاته وضِعفها الخاص، **كقِناع**، إنه ينقل عن ذاته **ما هو موجودٌ تحتها**؛ غير أنه، بوصفه نُسخةً من ذاته، فإن ازدواجه تحصيلُ حاصل، عقيمٌ مثل الأشياء المصبوغة.

(84). **أضفْ إلى ذلك، أن الغُنجَ النسويّ لهذه الشخصية الشَبَحيّة وغير الطبيعية كانت تُعلن عنه، بما يكفي من القوة، أقراطُ الذهب المُتدلّيةُ من أذنيه والخواتمُ، ذاتُ الأحجار الكريمة الباهرة والبراقة التي زيّنت أصابع يديه العظمية، وسلسلةُ الساعة التي يتلألأ بريقها كأحجار كريمة في عِقد على جيدِ امرأة.** • **سَنيمة، أنوثة**؛ انتماء إلى خارج - **العالم، ثراء.**

(85). **أخيراً، (...) هذا النوع من الصنم الياباني.** • يُوحي الصنم الياباني (قد يكون، بكيفية مُستغربة، هو بوذا) بخليطٍ غير بشريٍّ من عدم الانفعال وألوان التجميل؛ تعني انعدام الإحساس العجيب، يتّصف به الشيء: الشيء الذي ينقل (يحاكي) الحياةَ ويجعل من الحياة شيئاً. (**سَنيمة. شيء**).

(86). **ترْتَسِم على الشفتيـن الزرقاوين (...) ضحكةٌ ثابتةٌ ومُتوقِّفة؛ عنيدةٌ وساخرةٌ، مثل ضحكةِ جُمجمةِ ميتٍ.** • تقود الضحكة، المُتوقفة والمجمَّدة، إلى صورة الجِلْد المتوتر، المشدود (كما في عمليات جراحة التجميل) وصورة الحياة التي ينقصها قليل من الجِلد، الذي هو عين مادة الحياة. بالنسبة إلى العجوز، الحياة لا تتوقف أبداً عن

الاستنسَاخ، لكن النُسخة تُقدّم دائماً **أقلّ** ما يُمكن من الإحصاء (تماماً مثل الشفتين اللتين تنقصهما الحمرة القانية للحياة) (**سَيمة. أعجوبة، من غير هذا العالم**).

(87). صامتةٌ وجامدةٌ جُمودَ التمثال، تنبعث منها رائحةٌ مِسكيةٌ، هي رائحة الرُّوبات القديمة، أخرجها الورثةُ من خزائن دوقةٍ تُوَفِّيَت، أثناءَ جرد مُمتلكاتها. • سَيمة. شيء. طُعون بالغ في السن.

(88). إذا التفتَ العجوز بناظريه نحو الحشد الحاضر، بدتْ حركات مِحجرَيه، العاجزين عن عكس أي بريق، وكأنها من إنجاز آلةٍ خفيّة؛ وحين تتوقف حركةُ عينيه، فإن من يتفحَّصهما ينتهي به الحال إلى الشك فيما إذا كان قد حرَّكهما أصلاً. • سَيمة. برودة .اصطناعي، موت (عينا دمية).

25. صُورة الشخص (البورتريه).

«تعُجُّ» صُورة الشخص (البورتريه) بالمعاني، المُتشـتِّتة شَذر مَذر، لكن عبر شكلٍ ينظمها، رغم كُلّ شيء: هذا الشكل هو، في الوقت نفسه، نظامٌ بلاغي (الإعلان والتفصيل) وتوزيعٌ تشريحيّ (الجسم والوجه): هذان المرسومان[1] هما، أيضاً، شِفرتان؛ تأتيان لتَنْطبعا فوق فوضى المدلولات، يبدوان مثل فاعلين طبيعيين- أو معقولين. الصورة النهائية التي يُقدّمها لنا الخطاب (بواسطة «البورتريه») هي صورة شكل طبيعي، مُشْبَعة بالمعاني، كما لو أن المعنى ليس سوى محمول لاحِقٍ يُحْمَل على جسد أول. الواقع أن الخاصّة الطبيعية للصورة الشخصية تستمدّها من كون الشِّفرات العديدة حين تُوضَع على بعضها البعض يحصل بينها التفاوت؛ فليس لوحداتها الموضع نفسه، ولا الحجم ذاته؛ ويُنتِج هذا التبايُن، المُتراكم وفق ثِنياتٍ غير مُتساوية، ما ينبغي تسميتُه **بانزلاق** الخطاب -(وهو) **طبيعته**[2]: بمُجرّد ما أن تشتغل شِفرتان دفعةً واحدة - لكن حسب أطوالٍ مَوْجِيَّة متفاوتة - حتى تَحدُث

(1) Les protocoles: المراسيم؛ القانون الأساسي؛ النظام الأساسي.

(2) Le naturel du discours: المظهر الذي يُحدث به الخطاب في نفس القارئ أثراً يجعله يبدو طبيعياً، تلقائياً وعادياً.

صورةٌ للحركة وصورةٌ للحياة– هي صورة الشخص بالمُناسبة. ليس البورتريه (في هذا النص بالضبط) تمثيلاً واقعياً، ولا نُسخةً مُرتبطة، مثل تلك التي يُمكن للصباغة التشخيصية أن تعطينا عنها فكرة؛ إنه مَشهد تشْغَلُه كتلٌ من المعنى، مُتنوعةٌ ومُتكرّرةٌ ومُتقطّعة (مُطوَّقة) في الوقت نفسه؛ ينبثق من هذا الترتيب (البلاغي والتشريحي والجُملي) للكتل المذكورة رسمٌ تخطيطيٌّ للجسد، وليس نُسْختُه (من ثَمّ تبقى صورة الشخص خاضعةً بحذافيرها لبنيةٍ لسنية، فاللغة لا تعرف سوى التشبيهات ذات الطبيعة المِبْيَانية[1]: تشبيهاتٍ بالمعنى التأثيلي: أي **النِّسَب**)[2]: لا «ينفصل» جسدُ العجوز، مثل مرجعٍ واقعي، عن أرضية (خَلْفية) الكلمات أو قاعة الاستقبال: إنه الفضاء الدلالي نفسُه، وهو يصير فضاءً لما سيُصبح معنى. بعبارة أُخرى، ليست قراءة صورة الشخص «الواقعية» بقراءةٍ واقعية: إنها قراءة تكعيبية: المعاني فيها مُكعّباتٌ، مُتراكمةٌ، مُتفاوتةٌ، مُتجاورةٌ، وهي مع ذلك تقبض بأعناق بعضها البعض، يترتّب عن تنقيلها فضاءُ اللوحة بحذافيره، بل وتجعل من هذا الفضاء ذاته معنىً **زائداً**[3] (ملحقاً وبدون مَوْضِع): هو معنى الجسد البشري: ليست الصورة هي الكُلّ، ولا الإطار أو قاعدة المعاني، وإنما هي معنىً مَزيد: نوعٌ من الإحداثية، مثل علامات شكلِ الحروف.

26. المدلول والحقيقة.

كل المدلولات المُؤلِّفة لصورة الشخص (البورتريه) «حقيقية»؛ لأنها كلها تنتمي إلى تعريف العجوز: **الخاوي، اللاحَيّ، الأنثويّ، الطاعن في السن، الغول (الشاذ الخِلْقة)، الثريّ**؛ كلُّ سَيْمة من هاتِه السَّيْمات إلا وترتبط برباط توافقي مع الحقيقة التقريرية للعجوز، كخَصِيّ هرِم جدّاً، نجمٍ دولي قديم، ذي ثراء خُرافي؛ كُلّ هذه السَّيْمات تُعيّن الحقيقةَ؛ لكنها، حتى ولو تضافرتْ

(1) diagrammatique من le diagramme: رسم تخطيطي؛ خُطاطة، مِبيان؛ رسم بياني؛ جدول بياني، خُطاطة مِبيانية.

(2) Les proportions: نسب؛ تناسبات.

(3) Le supplémentaire.

جميعُها جنباً إلى جنب، لما كفَتْ لتسميتها (فشلٌ بهيج؛ لأن الحقيقة لا ينبغي، حسب القصة، أن تُعرَف قبل الأوان). للمدلول، إذن، وبكل بداهةٍ، قيمةٌ تأويليَّة: كلُّ سيرورةِ معنىً هي سيرورةُ حقيقة: في النص الاتّباعي- (الخاضعِ لأدلوجةٍ تاريخية) يلتبس المعنى بالحقيقة؛ الدلالة هي الطريق إلى الحقيقة، إذا تمكّنا من تحديد **المعنى التقريري** للعجوز، فإن حقيقته (كخَصِيّ) ستنكشف للتَّو. مع ذلك، يحتلّ مدلول الإيحاء في النظام التأويلي مكانةً خاصة: يُنجِز حقيقةً ناقصةً، غير كافيةٍ وعاجزةً عن أن تَتَسمَّى: إنه عدمُ اكتمال الحقيقة ونقصُها، وعجزُها، لهذا النقص الجزئي قيمةُ القانون الرئيس؛ عيب الولادة، هذا الخِدَاع، عنصرٌ مُشفَّر وصُرْفَةٌ تفسيرية، وظيفتُها تكثيفُ اللغز، من خلال تطويقه: اللغز القويُّ لغزٌ مُركَّز، بحيث كلما تعدّدت الدلائل والعلامات، مع اتخاذ بعض الاحتياطات، تعتَّمت الحقيقةُ وهاجَ الاستشفار غضباً. حرفيّاً، مدلولُ الإيحاء **سبّابة (: مُشير)**[1]، إنه يشير ولا يُفصح؛ ما يشير إليه هو الاسم؛ أي الحقيقة كاسم؛ إنه، في الوقت نفسه، النزوع نحو التسمية والعجز عنها (لكي يأتي بالمعنى، سيصبحُ الاستنتاجُ أشدَّ فاعليةً من التعيين بالإشارة): إنه هذه **القطعة من اللغة** التي سيسقط منها، فيما بعد، الاسمُ، والحقيقة. هكذا، دائماً يَصْحَب إصبَعٌ، بحركته التعيينية والخَرْساء، النصَّ الاتّباعي: الحقيقةُ، التي كانت- على هذا المِنوال- دائماً مُشتهاةً ويتمُّ الالتفاف حولها، حُوفِظ عليها في نوع من الامتلاء الوَلود؛ خرْقُه، المُحرِّرُ والكارثيّ، هو ما يُنجِز نهايةَ الخطاب ذاتها؛ والشخصيةُ، بوصفها هي نفسها فضاءَ هذه المدلولات، ليستْ قطُّ سوى مَعْبَرٍ يعبُر منه اللغز، يَعبُر منه هذا الشكلُ الاسمِيُّ للغز، الذي دمَغ به **أوديب**[2] (في

---

(1) L'index.

(2) Oedipe: أوديب من العلامات والمداخل الرئيسة في موسوعة المعرفة الغربية: بدءاً من الخُرافيات الإغريقية، مروراً بالمسرح عبر العصور، حتى التحليل النفسي المعاصر. محطات دالّة، لكنها لا تختزله كلياً. أوديب، ذو القدمين المُتورّمتين، ابن لايوس ملك طيبة وجوكاسته ملكتها. حكمت عليه (الأقدار) بقتل أبيه والزواج من أمه. لم يُفلح حذر الوالد، الذي أمر بإلقائه في أدغال الجبل لتفترسه السِّباع، ليغيِّر وجهة سير القدر. فكان للأقدار ما شاءت.

مناظرته **لأبي الهول**[1]، بطريقة خُرافية، الخطابَ الغربيَّ بُمجمله.

(89). **أن ترى حُداء هذه الرِّمَّةِ البشرية امرأةً يافعة،** • رمز. طِباق: ب: (المرأة الشابة): إعلان.

(90). **جيدُها وساعداها وترائبها بيضاءُ وعارية؛ أُملوداً أشكالُـها الكاملة والمُـخضرَّة جمالاً، شعرُها الرائع الإنبات على جبيـنٍ مرمري، يوحي بالحب؛ ومُقلتاها لا ينعكس النور عليهما، وإنما تُشيعانه بهيّاً، عذباً وزكيّاً؛ خصلاتُـها البخارية ونفَسُها المعطَّرُ يبدوان شديدي الوطء جداً، وقاسيين جدّاً، وقويين إلى أبعد حدّ، على هذا الشبح، على هذا الإنسان الذي تفسَّخ واستحال غباراً:** • سَيِمة. طِباق: ب (المرأة الشابة) •• سَيِمة. نباتية (حياة عضوية). ••• لقد كانت المرأة الشابة، أولاً، امرأةً طفلة، يخترقها سلبيّاً نظرُ الرجل (رقم. 60). انقلب، هنا، وضعُها الرمزي: ها هي قد دخلتْ حقلَ الفعالية «**ومُقلتاها لا ينعكس النور عليهما، وإنما تُشيعانه**»؛ إنها تلتحق **بالمرأة** الخاصِيَّة، التي كان نموذجها الأول هو السيدة لانتي. يُمكن تفسير هذا التحوّل بضرائر جدولية صرف **للطِّباق**. كان لابد، هنا في (رقم. 60)، من فتاة غضّة العود، مزهرة، طرية، أمام «**هذه الرِّمَم البشرية**» (جمع كئيب)؛ كان لا بد من جوهرٍ نباتيٍّ قادر، مُزهرٍ وقويّ، يُجمّع ويُوحِّد. هذا الجدول الجديد الذي يجعل من المرأة الشابة وجهاً خاصِيّا، سيستقر شيئاً فشيئاً، ويجْرِف الساردَ ذاتَه في توزيعه؛ ولن يستطيع التغلُّب على تلك المرأة فيما بعد (مثلما في الرقم. 62)، لن يلبث أن يظهر (الساردُ)- هو الآخر، بعد انقلاب دوره الرمزي- بالمظهر السلبي المُميِّز للذات المسيطَر عليها. (رمز. المرأة-الملكة).

(91). **هذا: آه! إنه، حقاً، الموتُ والحياة، فكري، فسيفساءُ عربيةٌ مُجنَّحة الخيال، مخلوقةٌ خُرافيّة، نصفها بشِعٌ وصدرها ربانيُّ الأنوثة.**

---

(1) Le Sphinx: خلافات كثيرة حول العناصر اللسانية الأساس في اللفظ Sphinx. وكذلك في تأويلها. غالباً ما أدّته العربية باسم أبي الهول، الذي يحتاج بدوره إلى تحقيق وتدقيق. تُمثّل النقوش والطينيات والتماثيل المدلول، غالباً، في شكلٍ مؤلفٍ من رأس وعُنق امرأة ملكية أو إلهة جميلة، لها جناحا طائر وجسم أسد، ملتفتة - وعلى مُحيّاها علامات الفرح والمرح - إلى الناظر، عارضة عليه جسدها بالجانب. أحسن مثال للسفانكس الإغريقي، هو التمثال الجنائزي المعروض له في متحف أثينا.

حدَّثتُ نفسي: - لكن، رغم كل ذلك، غالباً ما تنعقد في هذا العالم زيْجاتٌ كهاتِه. • من وجهة نظر واقعية، العجوزُ والمرأة اليافعة مُتلاصقان أشدَّ التلاصق، ينبغي أن يصير الكائن العجيب، الذي يُؤلّفانه، مُزدوجَ الشطرين[1] أُفقياً (مثل توأمين سياميين). لكن القوة الرمزية تَقْلِب - أو تُقوِّم- هذا المعنى: يُصبح ازدواجُ الشطرين عموديّاً: التوهُّم الخُرافي (نصفه أسد والنصف الآخر عنزة) يُعارض الأعلى بالأسفل- تاركاً، بالطبع، المنطقة الجسدية المَخصيّة في موضعها التشريحي (**«أنثى من جهة الصدر»** رمز. زواج الخَصِيّ). - •• إحالة. شِفرة الزيجات.

(92). **صاحت المرأة اليافعة فزِعةً،(...):**

- تفوح منه رائحة المقبرة! • سَيمة. موت.

(93). **وهي تضغط علي، كأنها تتأكّد من ضمان حمايتي لها: وأفصحتْ لي حركاتُها المضطربة الصاخبةُ عن رعبٍ فظيعٍ استبدّ بها.** • رمز. المرأة الطفلة (لم يستقرّ التحوّل الرمزي بعد تمام الاستقرار: يعودُ الخطاب من المرأة - الملكة إلى المرأة الصبية).

(94). **ثم استأْنَفتِ القول: «إنها رؤية بشِعةٌ شنيعة. لقد بلغَ بي الانزعاجُ حدَّه. لا أستطيع البقاء هنا طويلاً. إذا ما نظرتُ إليه ثانيةً، فسأعتقد أن الموت ذاته جاء يطلبني. لكن، أهو حيّ؟»؟** • سَيمة. موت. •• **لكن، أَحَيٌّ هو؟** قد يكون الاستفهام محضَ بلاغة، لا يُغيّر سوى المدلول الجنائزي، الماثل في العجوز؛ غير أن السؤال (الذي تطرحه المرأة الشابة على ذاتها) يصير، بفعل حيلةٍ غير مُتوَقَّعة، حرفيّاً ويستدعي جواباً (أو فحصاً للتحقّق) (حدث. «سؤال»: 1: التساؤل).

(95). **وضعتْ يدها على الظاهرة** • حدث. «سؤال»: 2: فحص للتحقّق. •• حدث. «لمس»: 1: لمسّ.

(96). **بتلك الجسارة التي تستمدّها النسوةُ من عُنف رغباتهن؛** • إحالة نفسية المرأة.

---

(1) Le bi-partisme.

(97). غير أن عرَقاً بارداً نزَّ من مسامّ جسدِها، فما كادت تَمسُّ العجوزَ، حتى سمعتْ صرخة كصوت الخشخيشة. انفلتَ هذا الصوت حادّاً، إذا ما كان صوتاً فعلاً، من حنجرةٍ جافةٍ أو تكاد. • حدث. «لمس»: 2: رد الفعل. •• تُوحي الخشخيشة بصوت ذي حُبَيْبات، مُتقطِّع ومُتهدّج، بصوتٍ غير أكيد، وكائنٍ بشريٍّ إشكالي؛ الحلق جاف، نقصٌ خطيرٌ في الطابع الخُصوصي للحياة العضوية: المدهون (**سَيمة**: غير-الطبيعي). ••• رمز. زواج الَخصِيّ (هنا، حدُّه الكارثِيّ).

(98). ثم تلا هذه الصيحةَ للتوّ كُحيْحةٌ واهنةٌ مثل كحَّة الطفل، مُتشنّجةٌ وذاتُ جرْسٍ خاص. • سَيمة. **طفولية** (يُوحي التشنّج، مرة أُخرى، بالتقطُّع المؤلم، الجنائزي، نقيض الحياة المترابطة والمتواصلة **بالنبرة نفسها**[1]

27. الطِّباق 2: الزواج.

الطِّباق هو الجدار بدون باب. عبور هذا الباب هو عين الانتهاك. من حيث القاعدة، تفصل بين العجوز والمرأة اليافعة- الخاضعين لطباق الداخل والخارج، البرودة والحرارة، الحياة والموت- أعوصُ العوارض: عارضة المعنى. من ثَمّ، كان كلُّ ما يُقرِّب بين هذين الجانبين المُتنافرين فضائحيّاً (ومن أشنع فضائحه: فضيحة الشكل). أليس من أشد المناظر إدهاشاً (**«إحدى أشدّ نزوات الطبيعة نُـدْرةَ»**) مشاهدةُ اقترانٍ لصيقٍ بين حَدّي الطِّباق، وهما مُلتويان أحدهما على الآخر: جسدُ المرأة الشابّة وجسد العجوز: لكن، يصل الانتهاك أوجَه لما **تلمس** المرأة الشابةُ العجوز؛ لأنه يتجاوز حينئذ حدودَ المكان ليصبح ماهَوِيّاً وعُضويّاً وكيماويّاً. حركة المرأة الشابة نوع من **الفعل الشارد**[2] الطفيف: وسواء أَاعتبرْنا الاحتكاكَ الجسديَّ لهاتين المادتين الخاصّتين المُتفردتَين: المرأةَ والمَخصيّ، اللاّحَيّ والحَيّ هِستيريةَ تعويضٍ (بديلاً عن الانتعاظ) أم اختراقاً **لجدار (الطِّباق والهَلْوسة)**، فهو يُحدث كارثةً: إذ يحدُث اصطدامٌ انفجاريٌّ،

---

(1) *uno tenore.*

(2) *L'acting out*: فعل بديل؛ شارد؛ مُنفلت؛ نوع من الشرود الخفيف والسريع: فعل يحلّ محل الكلام في التحليل النفسي؛ عمل خارج الموضوع.

وانقلابٌ كُليّ في الجدول، وهُروبٌ جامحٌ للجسدين المُتقاربين بدون مُسوِّغ: كُلُّ شريكٍ من الطرفين مَوضِعٌ لثورةٍ عضويةٍ حقيقيّة: عرَق وصُـراخ: كأن كُلَّ واحدٍ منهما قد قَـلبَه الآخرُ وأحدث فيه مثلَ **الاضطراب**، أو كأنه قد أصابتْه مادةٌ كيماويةٌ ذات فعاليَّةٍ خارقة (**المرأة** للخَصِيّ والإخصاء **للمرأة**)، وكما في حالة القيء، فإن العميق يتمّ التخلّصُ منه. هذا ما يقع، حين نَقلب سرَّ المعنى، حيـن نقضي على الفاصل المُقدّس بين القُطبين الجدوليين، حين نمحو عارضة التعارض، التي هي أساس كل «فاصلية (مُناسبة)». زواج المرأة الشابة والخَصيّ كارثة كبرى (أو، إذا أردنا، إنه يُكوّن نظاماً ذا مدخليـن): من المُؤكّد، رمزيّاً، أن الجسد المزدوج، الجسدَ التوهُّمي، الخُرافيَّ، غير قابلٍ للحياة، ومنذورٌ لتشتُّت أجزائه: فحينما يُولَـد جسمٌ زائد، يأتي لينضاف إلى توزيع المُتناقضات، المُنْجَز من ذي قبل؛ هذا الملحق ملعونٌ (موضوعٌ تحت شعار الرقم 13، وَفقَ نمطٍ ساحرٍ مرصودٍ، آنئذ، لمُعالجته من مسّ الأرواح الشريرة والجُنون): **الزائد**[1] ينفجر: ينقلب التجميع إلى تشتُّت؛ أما من الناحية البنيوية، فقد قيل إن المُحسِّن البلاغي الأكبر، المنبثق عن الحكمة البلاغية، أي **الطِّباق**، لا يُمكن خرقُـه دون عقابٍ: **المعنى** (وأساسه التصنيفي) مسألةُ حياة أو موت: بالكيفية ذاتها، سينتهك المَخْصيُّ الصرفَ والنحوَ والخطابَ، باستنساخه للمرأة وباحتلاله مكانَها مُتجاوزاً بذلك عارضةَ الجنس، بهذا الإلغاء للمعنى سيموت صرّازين.

(99). ما أن بدَر منه هذا الصوتُ حتى اتجهتْ إلينا أنظار مَارِيَانِينَه وفيليپُّو ومدام دي لانتي. نظراتٌ كأنها نِصالُ البُروق. ودّت السيدةُ اليافعةُ لو أنها غرقتْ في قاع السِّيـن. • حدث. «لمس»: 3: ردّ الفعل يعُمّ. •• يتأكّد من جديد، هنا، الحقلُ النسوي وعلاقتُه الحصرية بالعجوز: السيدة لانتي، مَارِيَانِينَه، فيليپُّو، كُلُّ السُّلالة الأنثوية لزَمْبِينِلّا (رمز. محور الإخصاء).

(100). أمسكتْ بذراعي وجرَّتْني نحو صالون صغير [بودوار]. أفسحَ الجميع،

(1) Le trop.

رجالاً ونساء، لنا الممرّ. لمّا وصلنا إلى آخر شـقَق الاستقبال، دَلفْنا إلى حجرةٍ صغيرةٍ نصف دائرية. • «لمس»: 4: هروب. •• معنى ينتمي للمجتمع الراقي: فسحُ الطريق (لانسحاب) مُرتكبي الزّلّات: المعنى الرمزي: الإخصاء مُعْدٍ: المرأة اليافعة مسَّتْه فأصبحت مُعْلَمَة: موسومة (رمز. عدوى الإخصاء). يُوحي الطابعُ نصف الدائري للحجرة الصغيرة (التي هربتْ إليها المرأة اليافعةُ مع السارد) بمكان مسرحي، سيُصبح «تأمّل» الأدونيس، انطلاقاً منه، أمراً مشروعاً.

(101). **ارتمتْ رفيقتي على أريكةٍ، وهي ترتعش فَزَعاً، دون أن تشعُر بالمكان الذي حلَلْنا به.** • حدث: «لمس»: 5، التجاء.

(102). **خاطبتُها: - سيدتي إنك حمقاء.** • رمز. المرأة-الصبية. تعرّضت المرأة-الشابة لتوبيخ السارد، الذي أنّبها وكأنها طفلة غير مسؤولة؛ لكنْ، وبمعنى مغاير، حمقُ المرأة الشابة حَرْفي: إن حركة اللمس، التي ندَّت عنها، هي فعلاً اقتحامُ الدالّ للواقع، مُخترقاً جدارَ الرمز: إنه فعل ذُهانيّ[1]

(103). **- ردّتْ عليّ بعد هُنيهةٍ من الصمت، كنت أتأملها أثناءها:** • يمرّ الدَّور الرمزي للسارد بطَور التحول: قُدِّم إلينا، أولاً، بوصفه سيداً على المرأة الشابة، لكنْ، ها هو الآن **يتأمّلها** بإعجاب، ويصمُت ويتشَهَّى: لقد صار منذئذ طالباً لشيء ما (رمز. الرجل - العبْد).

(104) **.- لكن، هل الخطأ خطَئي أنا؟ لماذا تترك السيدةُ لانتي أشباحَ الموتى يتسكّعون في قصرها؟** • سَنمة. ما فوق الطبيعي.

(105). **أجبتُها: - ما هذا! يكفي أنك تفعلين ما يفعله البُلداء، تجعليـن من عجوزٍ تافهٍ شبَحاً.** • يتميّز مخيالُ السارد: أي النظام الرمزي الذي يجهل نفسَه من خلاله، أساساً بطابع **غير** رمزي: إنه، حسبما يقول، الشخصُ الذي لا يؤمن بالخُرافات (بالرموز) (سَنمة. لارمزية). •• رمز: المرأة - الصبية.

---

(1) L'acte psychotique.

28. الشخصية والصورة البلاغية.

تُولَـد الشخصية، حيـن تعبُر سِماتٌ مُتماثلةٌ مراتٍ عديدة **العَلَمَ (الاسمَ الخاصّ)** ذاتَه، فتبدو وكأنها ترسّخت فيه. الشخصية، إذن، نتاجُ تأليفةٍ: والتأليفُ مُستقرٌّ نسبيّاً (موسومٌ بعودةِ السَّيْمات) ومُعقَّدٌ إلى حدٍّ ما (يحتوي على سِماتٍ قد تتطابق قليلاً أو كثيراً، وقد تتناقض حتى هاتِه الدرجة أو تلك)؛ يُحدّد هذا التعقيدُ «شخصيةَ» الشخصية الحكائية، التي تُشبه في تأليفها تركيبة مَذاق [بنَّة] طبيخٍ ما أو نكهةِ خمرة ما. يشتغل **الاسم الخاص** كحقلٍ لتَمَغْنُط السَّيْمات؛ ولأنه يُحيل، بكيفيةٍ افتراضية، إلى جسدٍ، فهو يَجرُّ معه التشكيلَ السَّيْمِيَّ إلى زمن تطوُّري (سيرة حياة). مبدئيّاً، لا اسم لمن يقول **أنا** (الحالة النموذجية لهذا هو السارد البروستي): لكن، الواقع، أن هذا الـ"**أنا**" يصير بسرعةٍ اسماً، أي اسماً له. ليس الـ "**أنا**" ضميراً في المحكي (ولا في كثير من المحادثات)، وإنما هو اسمٌ، وأفضل الأسماء؛ إنّ مجرّد التفوّه بـ"أنا" معناه، بالضرورة، توفر المُتفوِّه بها على مدلولاتٍ، وامتلاكِه أيضاً لمُدّة من الزمن، هي مدَّةُ سيرةِ الحياة، وخضوعِه، خياليّاً، لـ«تطوّر» قابل للإدراك الذهني، والإعلان عن نفسه كموضوعٍ لقدَر، أن يُضفيَ على الزمن معنى. إذن، على هذا المستوى، فإن **أنا** (ولا سيما سارد **صرّازين**) شخصية. أما الصورة البلاغية، فشيء آخر تماماً: شيءٌ ليس بتاتاً بتأليفةٍ من السَّيْمات المُعلّقة على **اسم مدني**، فلا سيرةُ الحياة ولا النفسيةُ ولا الزمنُ لم يعودوا قادرين بأن يستولوا عليها؛ إنها تشكيلة غير مدنية ولا شخصية ولا زمنية من العلاقات الرمزية. يُمكن للشخصية، كمُحسّن بلاغي، أن تتأرجح بين دورين دون أن تحظَى هذه الأَرجحة بأي معنى؛ لأنها حدثت خارج زمن سيرة الحياة (خارج التسلسل الزمني): البنية الرمزية قابلةٌ كُلَّ القابلية للانقلاب: يُمكن قراءتها في كل الاتجاهات. هكذا تستطيع المرأة-الصبية والساردُ-الأب أن يرجعا، بعدما امَّحَيا مدةً، ليصبحا المرأةَ-الملكةَ والساردَ-العبد. ليس للشخصية، بوصفها شيئاً مثالياً رمزياً، استمراريةٌ من حيث تأريخُها (تسلسلُ زمنها) واتصالُ سيرةِ حياتها؛ لم يعدْ لها اسم، إذْ لا تعدو أن تكون مَمرّاً (يعود ويعود) للصورة البلاغية.

(106). ردّتْ علي بتلك الهيئةِ المُهيمِنَة المُستهزِئة، التي تُجيد كُلُّ النساء لبوسَها، حينما يُردْن أن يكنَّ هنّ المُصيبات:

- أُصْمُتْ. . • المرأة-الملكة **تأمر** بالصمت (كُلّ سيطرةٍ تبدأ بالمنع من استعمال اللغة)، إنها **تفرض** على رفيقها (تُهينه ببَطْحه إلى وضْع المملوك)، **وتستهزئ** (تُنكر أُبوّةَ السارد) (رمز. المرأة - الملكة). •• **إحالة.** نفسية النساء.

(107). ثم صاحت، وهي تنظر حواليها: «- يا لها من حجرة استقبال جميلة! الساتانُ الأزرق اللامع الصقيلُ يجترح المُعجزات دائماً في تزيين الجدران والأرضية. تُرى أهو جديد؟». أضافت، وهي تنهض للتوجه نحو اللوحة البديعة التأطير: • حدث. «لوحة»: 1: إلقاء نظرة شاملة على المحيط. الساتان الأزرق والجِدّة والنَّضارة، فإما أن تُكوِّن مفعولاً واقعياً بسيطاً (ليُوعِز الخطاب بأن حديثه عين الـ«حقيقة»)، فلا بد له من أن يتحدث عن التفاصيل وأن يكون في ذات الوقت بلا معنى)، وإما أن تُوحيَ بتفاهة أحاديث امرأةٍ شابّةٍ، تتكلم عن التأثيث لحظةً قصيرةً، بعدما اجترحتْ حركة غريبةً، أو أنها تُهيّئ لبالغ الابتهاج والحماس[1]، اللذين سيكتنفان قراءةَ لوحة **أدونيس.**

(108). «آه! يا لها من لوحةٍ رائعة!».

بقينا فترةً نتأمّل هذه التُحفة العجيبة، • حدث. **«لوحة»:** 2: لَمْح (إبصار).

(109). التي يبدو أن ريشةً غيرَ طبيعيةٍ رسمتْها. • كِنائياً، يمرّ العنصر الخارق للطبيعة والموجود في المرجع (الزَّمْبينِلّا توجد خارج الطبيعة) إلى موضوع اللوحة (الأدونيس **«أجمل من أن يكون رجلاً»**) وإلى طريقة صنعها: (الـ **«ريشة الخارقة للطبيعة»** توحي بأن يد إلَه ما قامت مقام يد الرسام: مثلما كان ينزل المسيح، أثناء البَرْنَقة، من السماء لينطبع على الأيقونة التي كان الرسّام (الصبّاغ) البيزنطي قد لوَّنها للتوّ) (رمز. فوق-طبيعي).

---

(1) L'euphorie: حالة يشعر فيها المرء بالارتياح التام والرضى والابتهاج إلى حدّ الانفعال الحاد والهيجان، خاصة عند المرضى - رضى؛ سعادة؛ نشاط حاد؛ مرح.

(110). **تُمثّل اللوحةُ أدونيسَ مُتمَدِّداً على أديم أسد** • صورة الأدونيس موضوعةٌ (موضوع) للُغز جديد (هو الخامس)، سيُعلَن عن صياغته فيما يلي: هذا الأدونيس في اللوحة صورةٌ لمن؟ (**تأويلية**. لغز 5: مَوْضَعة). •• يعتمد هذا الأدونيس، بـ «**جلده الأسدي**» على التمثُّلات (الصور والتماثيل) النَّموذجية[1] للرُّعاة اليونانيين (**إحالة. خرافات وصباغة فنية**).

(111). **المصباحُ المُعلّق وسطَ الصالون الصغير داخلَ آنيةٍ من المرمر، كان يُضيء حينذاك اللوحةَ بنورٍ خافتٍ لطيفٍ، سمح لنا أن نتمتَّع بكل مناحي جمالِها**.• **سَنِمَة**: **قَمَرية** (ضوءُ المصباح خافتٌ مثل ضوء القمر).

29. مصباح المرمر.

النور، الذي يَشُعّ من المصباح، واردٌ من خارج اللوحة؛ لكنه يصبح، كِنائيّاً، هو الضوء داخلَ المشهد المصبوغ، المرمرُ (خافتٌ وأبيض) ـ مادةٌ مُوصِلة للضوء وليست مُصدِّرة له، إنه انعكاسٌ مُنيرٌ وبارد ـ ليس مرمرُ حجرة الاستقبال الصغيرة سوى القمر الذي يُنير الراعي الفتي. هكذا فإنّ الأدونيسَ ـ الذي سيُقال لنا عنه، في الرقم 547، أن **جيرودي** سيَسْتَلْهِمه ليصوّر **أنديميون** ـ سيُصبح عاشقاً قمريّـاً. هناك قلبٌ ثلاثي للشِّفرات: أنديميون ينقُل معناه وتاريخَه وواقعَه إلى أدونيس: فنقرأ أنديميون بالكلمات نفسها التي تصف الأدونيس: ونقرأ أدونيس وفق وضعية الأنديميون ذاتها. كل شيءٍ يُوحي في **الأنديميون-أَدونيس**، بالأنوثة (أنظر وصف رقم 113): الـ «السحر **الفتّان**»، «محيطات الأطراف» (كلمة لا تنطبق إلا على نماذج العُرْي «الرخوة» للمرأة الرومانسية أو للفتى **الفتّان** في الخُرافَيات)، الجِلسة الواهنةُ، شبهُ المُلتفتة، المنذورةُ للامتلاك، ذاتُ اللون الأبيض- الشاحب والمُشعشع- (كانت المرأة الجميلة في ذلك العصر شديدة البياض)، الشعَرُ كثٌّ ومُتعَكِّف، «**وأخيراً كلّ شيء**». هاتِه العبارة الأخيرة مثلها مثل كُلّ "**إلى آخره**" تمنَع من ذكر كُلّ ما لا نُسَمّيه، أي ما يجب، في الوقت

(1) Les représentations académiques: تمثيل وتشخيص إغريقي بالرسم أو النحت والنقش للأجساد العارية (النموذجية).

نفسه، إخفاؤه وإعلانُه: **أَدونيس** مُعلَّقٌ في عُمق المسرح (حجرة الاستقبال الصغيرة، نصف الدائرية) **والأنديميون** مكشوفٌ، يُعرِّيه **إيروس**[1] صغير، يُسدل ستارة الخضرة، التي تُشبه ستارة خشبة المسرح، وإصبعه يُشير، بالضبط، إلى مركز ما يجب رؤيتُه وتفحُّصُه: أي إلى العضو الجنسي، الذي شطِّبت عليه، عند **جيرودي**، عارضةُ (غمامة) الظلام، تماماً مثلما قطَّعه ومثَّل به مشرطُ الإخصاء في جسم زَمْبينِلّا. زارتْ **سيليني**، يحدوها العشقُ، **أنديميون**؛ ضوؤُها الفاعلُ يداعب جسدَ الراعي النائمَ، السانح له، ويتسرَّب إليه: **القمرُ فَعّالٌ** نشِط، رغم أنوثته[2]، أما الفتى فهو، رغم ذُكورته، سلبي: يخترق القصةَ كلَّها قلبٌ مزدوجٌ للجنسين الإحيائيين ولطرفي الإخصاء، حيث النساءُ خاصياتٌ والرجال مخصيُّون: هكذا تتسرَّب الموسيقى إلى **صرّازين**، لـ«**تَذْهنه**» وتحمِله إلى أعلى درجات اللِّذة، تماماً مثلما امتلك نورُ القمر **أنديميون** فيما يشبه حمّاماً مُنساباً يتخلَّله. هذا هو التبادل الذي **يُنظِّم** قواعدَ اللعب الرمزي: جوهرُ سلبيّةٍ مرعِبٌ، أما الإخصاء فله، بكيفية مفارِقة، نشاطٌ خارقٌ إلى أقصى حدّ. إنه يُشيع عدميّتَه في كُلِّ ما يحتكُّ به: النقصُ مُعْدٍ ومُستَشْر. غير أن كُلّ هذا نستطيع **رؤيتَه** (وليس قراءته فقط)، بفضل عملية انقلاب ثقافيٍّ أخيرةٍ، هي الأشد وخزاً؛ هذا **الأنديميون** الذي يُوجَد في النص هو **الأنديميون** نفسُه القابع في متحف (متحفنا: اللوفْر)، بحيث إننا، كلما

---

(1) Eros: اسم إله الحب وأصل الخلق والإبداع في الخُرافيات الإغريقية؛ بل إنه أحد الآلهة الخمسة الرئيسيين. ابن البيضة والليل. جميل وخالد، له جناحان ذهبيان. لكنه لم يخلف. هو الذي له السلطة الكاملة على تناسل الآخرين. ينبغي التفكير في التشابه بين "أير" العربية و"إيروس" الإغريقية بالجِدّية اللازمة. في الرسوم والصباغات يُقَدَّم كطفل جميل صغير يرفرف في السماء أو يقوم بدور تجميلي ما في لوحات الجمال والحب.

(2) في الخُرافة الإغريقية Séléné انظر الهامش في الملحق (1) قصة صرّازين. سيليني (Séléné) $\sum\varepsilon\lambda\acute{\eta}\nu\eta$ في الخُرافيات الإغريقية: إلهة البدر المكتمل (إلى جانب الهلال **آرتميس**، و**هيكات** القمر الجديد)، عاشقة **أنديميون في** قصة "**صرّازين**" سليلة التيطانات **وثيا**، وأخت **هيليوس** (**الشمس**) والفجر. سمّاها الرومان **لونا**. تتغير تجلياتها من رواية إلى أخرى، فهي في بعضها، امرأة ناصعة البياض، ترتدي ألبسة رقيقة، هفهافة، فضية، بيضاء طويلة، على رأسها هالة قمر التمام. وتركب في الليل الحالك عربة فضية تجرّها جياد بيضاء.

طلَعنا صعُداً مع سلسلة استنساخ الأجساد والنُّسَخ إلا وحصَّلنا على الصورة الأكثر حرفيةً لزَمْبينِلّا: هي صورتُها الشمسية. لا شيء بمقدوره وقفُ رحلة القراءة؛ بوصفها عُبوراً للشِّفرات: الصورةُ الشمسية للخَصيّ التخيُّليّ جزءٌ من النص؛ لنا الحق، إذا ما تتبَّعْنا خطَّ تسلسل الشِّفرات، في الوصول حتى **بوللوز**[1] في زنقة **بونابرت**، وطلبنا فتحَ علبة الكرتون (احتمالاً هي علبة «الموضوعات الخُرافية»)، حيث سنكتشف الصورةَ الشمسية للخَصِيّ.

(112). - **أيوجد على ظهر البسيطة كائنٌ بمثل هذا الكمال؟! بهذا سألتْني.**
• **تأويلية**: **لغز** 5: صياغة (أينتمي نموذج الصورة المرسومة إلى «الطبيعة»؟) •• **سَيمة**: ما فوق-الطبيعة (:الخارق للطبيعة).

30. فيما وراء، فيما دون.

الكمال طرف من أطراف **الشِّفرة** (أصلٌ أو نهاية، كما نريد)؛ يُمجّد (أو يُشيع المرح والبهجة) في نطاق كونه يضع حدّاً لانفلات النُّسَخ، ويُلغي المسافة بين الشِّفرة والإنجاز، بين الأصل والمنتوج، بين المثال والنُّسخة؛ وبما أن هاتِه المسافة جزء من دستور البشرية فإن الكمال، الذي يلغيها، يقع خارج الحدود الإناسية[2]، أي في ما فوق الطبيعة، حيث يلتحق بالانتهاك الآخر، الذي هو الأسفل "الدّون" يمكن، من حيث التجنيس، وضعُ **الأكثر والأقل في** الصنف نفسه، هو صنف المُبالغة، لا يختلف ما يقع في **الماوراء** بتاتاً عما يقع في **المادون**؛ لجوهر الشِّفرة (الكمال)، في نهاية المطاف، القانون نفسه، الذي يتمتع به ما يقع خارج الشِّفرة (الشاذّ الخِلقة والخَصِيّ)، لأن الحياةَ والمعيارَ والإنسانية ليست سوى هِجرات وسيطةٍ في حقل النُّسَخ. هكذا، نجد أن زَمْبينِلّا هي **المرأة-**

(1) Jacques-Ernest Bulloz (1858-1942): مُصوّر مُتخصّص في مجال الفن، عمل على نشر مُصوّراته في شكل بطاقات بريدية، مما جعله يُقرّب الفن من الجمهور العريض، شكلت مجموعاته الفنية رصيداً رئيساً في المتحف الخاص بالصور في الرقم 21 زنقة بونابرت، باريس 6.

(2) الأنتربولوجية.

السامية [المثال الأسمى] **والمرأة الجوهر**، الكاملة (الكمال، حسب اللاهوت الصِّرف، هو الجوهر، وزَمْبينِلّا «تُحفة فنية»)، لكنها في الوقت نفسه، وبالطريقة ذاتها، الإنسان-الدُّوني، إنها الخَصِيّ والنقص **والأقلّ** ما يمكن؛ إنها، في ذاتها، المُشتهاة والمرغوب فيها شهوةً ورغبةً مُطلقتين؛ وهو في ذاته الممقوتُ المحتقَر؛ فيه يتخالط الانتهاكان. هذا الخلط صحيح، لأن الانتهاك ليس أكثر من **علامة** (زَمْبينِلّا موسومة، في الوقت نفسه، بالكمال والنقص)، وهو ما يسمح للخطاب بلعبة الالتباسات: فالحديث عن كمال أدونيس الخارق و"الفوق-طبيعي"، هو في الوقت نفسه حديث عن النقص "المادون طبيعي ، الذي يعاني منه الخَصِيّ.

(113). **بعدما تفحّصتْ، ليس بدون ابتسامةِ رضىً عذبةٍ، بهاءَ وروعةَ الأطراف والانحناءات: من الجِلسةَ إلى اللون والشعرَ، كلَّ شيء، كل شيء.** • **سَنمة. أنوثة.** •• تُوحي اللوحة، الموصوفة على هذا النحو، بجوّ كاملٍ من التألّق والازدهار والإنعام الحِسّي: ينعقد، هنا، اتفاقٌ ويحصُل نوعٌ من الإشباع الإيروسي، انطلاقاً من **الأدونيس** المرسوم وفي اتجاه المرأة الشابة، التي تعبّر عنه بـ «**ابتسامة رضىً عذبةٍ وساحرة**». غير أن لذة المرأة الشابة تنجُم، بفعل لعبة القصة، عن ثلاثة أشياء متباينةٍ ومُنَضَّدةٍ (بعضُها فوق البعض) في **الأدونيس**: **1**، **رجل**: هو **أدونيس** ذاته، موضوعٌ خرافي للّوحة؛ على هذا التأويل للَذة المرأة الشابة يتَمَفْصَل حسدُ السارد؛ **2**، **امرأة** تدرك المرأة الشابة الطبيعةَ الأنثوية للأدونيس وتحس أنها مرتبطةٌ به، سواءٌ عن تواطؤٍ أو عن صافَوِية[1]، مهما كان الحال فهي، هنا، تكبت، مرة أُخرى، الساردَ، المرميَّ خارج حقل الأنوثة المجيد؛ **3**، **خَصِيّ**: لا يكفّ، حتماً، عن إثارة الفتنة في المرأة اليافعة (**رمز. زواج الخَصي**).

(114). **ثم، أضافتْ، بعدما تفحّصتْه تفحُّصَها لإحدى غريماتها:**

– **إنه أجمل بكثيرٍ من أن يكون رجلاً.** • لا تستطيع أجساد صرّازين، سواء وجَّهها الإخصاء – أم أساء توجيهها– أن تتَموْضَع عن يقينٍ تامٍّ على هذه الجهة من

---

(1) le saphisme: صَافوية نسبة إلى صَافو الشاعرة اليونانية المُترجّلة، نزعة أو طابع، انظر هامش رقم 1 على الملحق (أ)، ص332.

الجدول الجنسي أو في تلك: يوجد، ضِمناً، نوعٌ من **ماوراء المرأة** (الكمال) **ومادون الرجل** (الإخصاء). القول إن **الأدونيس** ليس رجلاً، عبارة عن إحالة في ذات الوقت على واقع (كونه خصِيّاً) وإلى خديعةٍ (كونه امرأة) (**تأويلية. لغز** 5: حقيقة وخداع: التباس).

(115). **أوه! كم بلغتْ، آنذاك، عظمةُ إحساسي بآثار تلك الغيرة،** • رمز. رغبة السارد.

(116). **التي حاول شاعرٌ، دون أدنى نجاح، إقناعي باعتقاده الراسخ في صحتها! حسدُ النقوش واللوحات والتماثيل؛ حيث يُبالغ الفنانون في تمثيل الجمال البشري، بناءً على المذهب الذي يدفعهم إلى وضع كل شيءٍ موضع النموذج المثالي.** • إحالة. الشفرة الأدبية عن العاطفة (أو شفرة العاطفة الأدبية). •• رمز. **تناسخ** الأجساد (عشق نسخة: تستعيد (العُجامة رقم 229) بوضوحٍ موضوعة **بغماليون**).

(117). **أجبتُها: - إنها مجرد صورةٍ من إبداعِ مهارة ڤيان.** •• رمز. استنساخ الأجساد.

(118). **لكن هذا الرسام العظيم لم يسبقْ له أن رأى الأصل قطّ. سيتضاءل مدى إعجابك، ربما، عندما تدركين أن هذا التمرين على الرسم أُنجِز بناءً على تمثالِ امرأة.** •رمز. **استنساخ** الأجساد (يرتبط استنساخ الأجساد بعدم استقرار الجدول الجنسي، الذي يُؤرجِح الخَصِيَّ بين الفتى والفتاة). •• أُنجزت صورةُ اللوحة بناءً على تمثال. هذا صحيح؛ لكن هذا التمثال نقَل (استنسخ) امرأةً مغشوشة ومُزورَّة؛ بعبارة أُخرى، الحديثُ صحيحٌ حتى التمثال؛ خاطئٌ انطلاقاً من المرأة؛ حملت الجملةُ الكذبةَ، التي تعاضدت مع الحقيقة، التي تبتدئ بها، كما أن المضاف إليه مُتضامّ مع المضاف (التمثال)؛ كيف يُمكن لمركّب إضافيٍّ عادي أن يكذب؟ (**تأويلية. لغز** 5: التباس).

31. النُّسخة المُضطربة.

لا رغبة، ولا حسد، بدون **الكتاب** وبدون **الشّفرة**، وهما السابقان دائماً: **بغماليون** عاشق لحلقة في سلسلة شِفرة النحت، ويتحابُّ **باولو وفرنشيسكا انطلاقاً**

من هوى **لانسلوت وغوينيافر**[1] (دانتي[2]، **الجحيم**، 5): تصبح الكتابة، وهي أصلٌ هو نفسُه ضائعٌ، أصلاً للعاطفة. يحمل الإخصاء معه، في خضمّ هذا الانجراف المُنظَّم، الاضطراب؛ يصيب الفراغُ سلسلةَ الدلائل (العلامات) وتناسلَ النسخ واطّرادَ الشِّفرة بالجنون. ينحت صرّازين، المخدوع، زَمْبينِلّا امرأةً في تمثال. **ڤيان** يُحوّل هذه المرأة إلى فتى، وبذلك يعود به إلى الجنس الأول للنموذج (رغاتزُو ناپولياني)[3]؛ يوقف السارد، بواسطة قلب أخير، وبكيفية

(1) Paolo Francesca: Lancelot, Guenièvre (پاولو فرنشيسكا: **لانسلوت، غوينيافر**) **دانتي، المَلهاة الإلهية: الجحيم**، النشيد الخامس؛ قصة شائعة في إيطاليا منذ القرون الوسطى: فتاة جميلة (فرنشيسكا) من عائلة بولنطا - منطقة راڤينا، زوّجها أبوها لزوج دميم الخلقة وأعرج (دجيانشيوتو المدعُوّ دجيوڤاني) من عائلة مالتسطا بمنطقة ريميني، بقصد تحقيق التواؤم والتحالف بيـن العائلتيـن بعد حروب وعِراكات. لكن الفتاة تعلّقت خلال إجراء المراسيم الأولية للزواج بپاولو وكيل خطيبها دجيوڤاني وأخيه، معتقدة أنه هو زوجها. بادلها پاولو عشقاً لا يقلّ عن عشقها له. ذات مرة وهما يقرآن قصة غرام **لانسلوت وغوينيافر**، من **تأليف غاليطّو**، أجّج غرامهما المقطع، الذي وصف تقبيل العشيق لعشيقته. فقام پاولو بتقبيلها وهو يرتعش؛ لكن صادف أن دخل الزوج في اللحظة ذاتها. فما كان منه إلا أن استلّ سلاحه وقتلهما معاً. مما يدفعنا إلى القول إن الحكايات تقتل والكُتب تقتل. غير أنها تُحيي أيضاً. يبقى، إذن، الواحد منها على مرّ السنيـن، عاملاً يعمل في هذا الاتجاه أو ذاك، بحسب الأحوال والظروف، مساعداً على تناوب - تناسل - الحياة والموت.

(2) **دانتي** Dante: شاعر إيطاليا ولغتها الناشئة الأكبر، كاتب وسياسي، ولد سنة 1265 بفلورنسا وتوفي سنة 1321؛ يعتبر كتابه الرئيس **المَلهاة الربانية أو الكوميديا الإلهية** إحدى أمهات الأدب. بصدد عمله تحدّث كثير من المُستعربين، ومن بينهم إيطاليون كبار، عن التقارب الحاصل بين عمله هذا وعمل أبي العلاء المعري **رسالة الغفران**، واستخرجوا نصوصاً عربية مُثبتة حرفياً.

(3) رغاتزو Ragazzo: لفظ إيطالي يعني، تقريباً، "الفتى الذي لم يبلغ بعد"، و"ما يعنيه لفظ الغلام في العربية" يكمن مصدر الإيحاء الجنسي للفظ في ما يتركه عدم النضج لدى الغلام من تردد بيـن الجنسيـن. يعود أصل اللفظ الإيطالي إلى "رقاص" العربية. ونُرجّح أن مردّ ذلك إلى شيئيـن: أولاً، شيوع "العادة الغلمانية" في الحياة المجتمعية وعلاقتها الوطيدة بتجارة الرقيق والإشباع الجنسي الشاذ؛ كما كان الحال في بغداد والأندلس؛ ولا زالت في أفغانستان -كمثال حيّ- إلى اليوم، الخ. ثانياً، وجود مهنة مجتمعية هي مهنة **الراقص** والراقص المُغني؛ تستجلب إليها، بالقوة أو بغيرها، غلماناً. لغوياً، يبدو اللفظ الإيطالي مُستمداً من صيغة المبالغة المتحوّل إلى اسم لـ"مُمتهن =

اعتباطية، السلسلةَ عند التمثال، جاعلاً من الأصل امرأة. هكذا تتشابك ثلاثة مسارات: - مسارٍ إجرائي، منتج «**واقعي**» للنُّسَخ (يصعد من الرجل -**أدونيس إلى** المرأة- التمثال، ثم إلى الطفل المُحوَّل إلى أنثى)؛ - مسارٍ مُخادع، سَطّره الساردُ الغيران بالكذِب والبهتان (ينطلق من الرجل- **أدونيس إلى** المرأة التمثال، ثم، ضمنياً، إلى المرأة-المثال)؛ -مسارٍ رمزيّ، ليس له من بدائل سوى الإناث: أنثى **أَدونيس** وأنثى التمثال وأنثى الخصيّ: إنه الفضاء الوحيد المتناسق الذي لا يكذب فيه أحد. لهذا التعتيم وظيفةٌ تفسيرية: يشوه الساردُ عُنوةً الأصلَ الحقيقي للأدونيس؛ يحوك خديعة، يستهدف بها المرأةَ الشابة- والقارئ؛ لكن هذا السارد ذاتَه يقوِّم، من الوجهة الرمزية وعبر سوء طويّته، انعدامَ حَولة النموذج (بإحالته إلى امرأة)؛ إن كَذِبه مُوصِلٌ إلى الحقيقة.

(119). - **لكن، من هو؟**

تردّدتُ، فأردفتْ بحدةٍ: -أريد معرفة جليّة الأمر. • رمز. المرأة- الملكة (يتشهّى الساردُ المرأة الشابة، المرأةُ الشابة ترغب في معرفة من هو **الأَدونيس**: ترتسم الخطوط العريضة لعَقد معيّن). •• **تأويلية**. لغز 5: صياغة (من هو نموذج الأَدونيس؟).

(120). **قلت لها: - أظنّ أن هذا الأدونيس يمثل أ...ـ حَـ...ـد... أقرباءِ السيدة لانتي. • حدث.** «سرد»: 2: معرفة القصة (نعرف أن السارد يعرف هوية العجوز، رقم. 70؛ نعلم، هنا، أنه يعرف إضافةً إلى ذلك أصلَ **الأَدونيس**: إنه مُؤهَّل، إذن، لحل الألغاز، وحكاية القصة). •• **تأويلية. لغز** 5: جوابٌ مُعلّق. ••• **رمز**. تحريم (طابو) مضروب كختم على اسم الخَصِيّ.

32. التأخير والمُماطلة.

مُلامسةٌ خفيفةٌ للحقيقة، وتحريفٌ وفقدانٌ لها. هذا عطب بنيوي. الواقع، أن

= المهنة': 'الرقّاص'؛ مع ضرورة تمييزها عن 'الرقّاص'، حامل البريد المخزني في المغرب خاصة. وكانت مِهنة أخرى قائمة بذاتها.

للشِّفرة التأويلية وظيفة؛ هي الوظيفة ذاتُها المُـعْتَرَف بها (مع جاكبسون) للشِّفرة الشعرية: كما أن القافية (خاصةً) تُبَنْيِنُ القصيدةَ وَفق انتظار العَوْد -التكرار- والرغبة فيه؛ فإن العناصر التأويلية تُبَنْيِن اللغز، حسب توقُّع حلِّه والرغبة فيه. إن حيوية[1] النص تطبعها المُفارَقة إذن (منذ أن تستلزم حقيقةً يتوجَّب استشفارُها): وهي حيويةٌ قارّة: يكمُن المُشكل في **الإبقاء** على اللغز في حالة الفراغِ الأول لجوابه؛ ففي الوقت الذي تضغط فيه الجُـمل على مجريات أحداث القصة، ولا يصبح بمقدورها أن تكفَّ عن سَـوقها وتنقيلها من مكان إلى آخر، تُمارِس الشِّفرة التفسيرية نشاطاً مُضاداً: يجب عليها أن تُجهِّز، عبر هذا الانسياب الخطابي، مجموعةَ التأخُّرات والتعطيلات (الاحتباسات والانعراجات والتوقُّفات والميول)؛ جوهر بنيتها ارتكاسيٌّ ورادٌّ- للأفعال؛ لأنه يُجابِه التَّقدُّمَ الحتمي للغة بلعبةِ توقُّفات مُتَراتِبة: إذ يمتدُّ بين السؤال والجواب فضاءٌ تماطلي بأكمله، شعارُه المحتملُ هو الكتمان، هذا المُحسّن البلاغي الذي يَقطع الجملةَ ويُـعلّقها، يوقِـفها ويُحرِّف وجهتَها (هو **الكوس إيغو**[2] "أنا هم **الفرجيلي**)؛ هذا هو مصدر

---

(1) La dynamique.

(2) **كوس إيغو** Le Quos ego: حرفياً "**هُمْ أنا**" المشهورة بـ"**كوس إيغو**" **فرجيل**: عبارة مؤلفة في اللاتينية من quos التي تعني "اسم الموصول" وضمير الغائب الجمعي" وego الدالة على "ضمير المتكلم" هي العبارة الناقصة، التي شرع في الصراخ بها **نبتون**، الإله الروماني للبحار، والتي لم يتفوّه منها إلا بضمير المتكلم (المُهدِّد- الفاعل- المبتدأ وضمير أو اسم موصول المخاطبين) المُهدَّدين. وقد وردت في سياق كالتالي: ("إذا لم أضبط نفسي فسـ أ. كم"، **الإنيادة**، أ، 135) ثم توقَّف. وذلك أن الرياح الهوجاء أثارت عاصفةً بدون إذنه، فغضب ورفع مذراته الثلاثية مُهدّداً إياها (في الحقيقة هدّد أوروس وزفير)؛ لكنها كانت قد هدأت؛ مما جعل العبارة تبقى عالقةً على شفتيه، وهي المثال المدرسي (الاتّباعي) للمُحسّن البلاغي المسمى في بلاغة **كنتيليان** **بالأبزيوبيزيس** aposiopesis. وهو نوع من تقطيع الكلام أو توقيفه، إما بسبب الاضطراب والانقلاب، اللذين تُحدثهما العواطف والانفعالات في دفق الكلام، وإما كطريقة يصطنعها الخطيب في أسلوب خطابته ليُحدث تأثيرات مُعيّنة. يقوم هذا المُحسّن على مُحسّنيـن فرعييـن: هما "**الانقطاع**"، من جِهة، و"**التحفّظ**" أو "الصمت عن الكلام والاكتفاء بما قيل"، من جِهة ثانية. أصبحت العبارة مرجعاً ثقافياً، شخّصها رسامون على رأسهم **بيتر بول روبنس** في لوحة "كوس إغو نبتون"، واستعملها كتاب وشعراء، كُلٌّ بطريقته، من أهمهم **غوستاف فلوبير** في مطلع **مدام بوفاري** في تشبيه الراوي لسلوك المعلم، في معاقبة =

كثرة الصُّرْفات الإرجائية في الشِّفرة التأويلية، بالمقارنة مع حدّيها الأقْصَيَيْـن (السؤالِ والجواب): **الخدعة** (نوع من الكشف المُـتَعَمَّد عن الحقيقة)؛ **الالتباس** (خليطٌ من الحقيقة والخديعة، غالباً ما يساهم، وهو يحيط باللغز، في تكثيفه)؛ **الجواب الجزئي** (الذي لا يفعل شيئاً أكثر من تهْـيِيج انتظار الحقيقة)؛ **الجوابُ المُـعَلَّق** (عيٌّ يحبس الكشْفَ ويُوقِـفُه)؛ **الحصر** (إثباتٌ لتعذُّر الحل). يشهد تنوُّع هذه الحدود (لعبةُ اختلاقها) أحسن شهادة على الجهد العظيم، الذي يجب على الخطاب أن يبذلَـه، إذا أراد، لكي **يُوقفَ** اللغز، ويُبْقِيَ عليه مفتوحاً. بهذه الكيفية يصبح الانتظار الشرطَ الأساس للحقيقة: تقول لنا هذه المَحْكيات: الحقيقةُ هي ما يُوجَد في **نهاية** الانتظار. هذا الرسم يُقرّب المحكيَّ من طقس تلقيـن تعاليم الطوائف السرية (طريقٌ طويلٌ مليءٌ بالعوائق والعتمات والتوقُّفات، يوصل فجأةً إلى النور)؛ يَستَتبعُ عودةً إلى النظام؛ لأن الانتظار فوضى: الفوضى هي الزيادة، ما ينضاف بكيفية لا نهائية دون أن يحلَّ أيَّ مشكل، دون أن يُكْمِل شيئاً؛ النظامُ هو خبر المبتدأ ومفعول الفعل المتعدّي؛ إنه المُتَمِّم وما يَمْلأُ ويُشْبِع ويُـقصي، بالضبط، كُلَّ ما يُمكن أن يُهدِّد بالزيادة: الحقيقةُ هي ما يُكْمل ويُغْلِق. مُجمل القول: إن المَحْكيّ التأويلي، القائم على مَـفصلة السؤال والجواب، مبْنِيٌّ على غِرار الصورة، التي نُكوِّنُها عن الجملة: بنيةٌ لا شك في كونها لانهائيةٌ من حيث امتداداتُها؛ لكن يُمكن اختزالها إلى الوحدة الثنائية: مُسنَد ومُسنَد إليه، الحَكْيُ (بالطريقة الكلاسية): طرحٌ للسؤال كمُسندٍ إليه لا يكفُّ مُسندُه عن التأخُّر والتماطل؛ لمّا يصل المُسْنَد (الحقيقة)، تنتهي الجملة والمَحْكيّ، لقد تمَّ نعتُ العالـم (بعدما انتابنا خوفٌ شديدٌ من عدم حصول ذلك). غير أنَّ من المستحيل على أي نحوٍ، مهمَا علَتْ درجةُ جِدَّته، وبمجرَّد أن ينْبَنِي على ثنائية المُسند إليه والمُسند، أو الذات والمحمول، أوالفعل والفاعل -أن يكون إلا نحواً تاريخياً، مُرتبطاً بالماورائيات الكلاسّية، كذلك حالُ المَحْكيّ التأويلي- الذي تأتي فيه الحقيقة لتُسنَد إلى مُسند إليه ناقصٍ، مُؤسَّسٍ على قاعدة انتظار الإغلاق المقبل

= التلاميذ، الذين كانوا يستهزئون جماعةً من السيد بوفاري الوافد الجديد بـ**كوس إيغو فرجيل**.

والرغبة فيه- له تأريخ مضبوط، ويرتبط بالحضارة الكيريغماتية[1] للمعنى والحقيقة، للنِّداء والاستجابة.

33. و\أو.

حينما يتردّد السارد في إخبارنا بحقيقة **الأدونيس** (ويُحرّف الحقيقة أو يُغْرقها)، يمزج الخطاب بين شِفرتين: الشِّفرة الرمزية -منها يُسْتَمَدُّ فرضُ المنع على ذكر اسم **الخَصيّ**، والحُبْسة التي يُثيرها هذا الاسم حين المجازفة بنُطقه- والشِّفرة التأويلية، التي لا ترى في هذه الحُبسة سوى تعليقٍ للجواب، تفرضه بنيةُ المَحْكيّ الإرجائية. هل تكتسي إحدى الشِّفرتين الاثنتين، المُحَال إليهما من خلال الكلمات ذاتها (الدالّ نفسِه)، أهميةً أكثر من الأُخرى؟ أو بعبارة أدق: أيجب علينا، إذا ما أردنا «تفسير»: الجملة (ومن ثَمّةَ تفسير المَحْكيّ)، **الحسمُ** لصالح هذه الشِّفرة أو تلك؟ أيجب أن نقول إن تردُّد السارد يُحدِّده قيدُ الرمز (الذي يريد إخضاعَ الخصِيِّ للرقابة) أو غايةُ السفور (التي تقضي بأن يتمّ، في ذات الوقت، تقديم خُطاطةٍ للكشف وتأخيره)؟ لا أحدَ في العالم (لا كائنٌ عالمٌ، ولا إلهٌ للحَكْي) يستطيع الحسمَ في الموضوع. لا يُمكن الجزمُ بشيءٍ بصدد الرمزي والإجرائيّ في المَحْكيّ (ولربما كان هذا تعريفاً له)، إنهما يخضعان لحكمِ: **و\أو**. وهكذا، فإن الاختيار والجزم بالحكم لصالح تراتبيةٍ ما بين الشِّفرات، ولصالح تحديدٍ مُسبَق للرسائل، كما يفعل ذلك تفسير النص، عملٌ **غير-مُناسب**[2]، لأنه سحْقٌ لضفيرة الكتابة تحت اسم أُحادي الدلالة، هو هنا

---

(1) كيريغماتية (la kérigmatique : la kérygmatique) من "kérygma" بمعنى الإعلان والرسالة، والتبليغ. ـ ما يتعلّق، في اللاهوت المسيحي، بالرسالة كما بلّغها وعبَّر عنها المسيح لحوارييه ولعامة الناس؛ وكما بلّغها هؤلاء الحواريين للناس. يُحيل اللفظ، إذن، إلى فحوى رئيس وأوّلي وخام، وإلى مضمون أساس في رسالة عيسى بن مريم. إنه الإعلان الأول عن الرسالة كلها: أي كلام المسيح في ذاته وكلام حوارييه المُبشّرين، من ذي قبل، وتمييزاً عن كل الكلام الذي تعلّق بتلك الرسالة فيما بعد، - أصولية، - سلفية.

(2) Impertinent غير - مناسب؛ غير - فاصل. وعملية التفكيك، الملاحظة آنفاً، تتكرّر هنا، أيضاً، وستتكرّر مراراً فيما يشبه تفخيم المعنى المقصود والتأكيد عليه.

نفساني[1] وهنا شعرياتي (بالمعنى الأرسطي). بل وأكثر من ذلك، إخطاءُ تعدُّدية الشِّفرات، معناه فرض الرقابة على عمل الخطاب: إن عدم الحسم يُعرِّف فعلاً، ويُعرِّف أيضاً إنجازَات الحاكي: وكما لا تسمح استعارةٌ موفَّقةٌ للقراءة بأن تُقيمَ بين ألفاظها أيَّ ترتيب، وتنزعُ كُلَّ حاجزٍ يعترض سبيلَ سلسلة تعدُّد الدلالات (على عكس التشبيه: هذا المُحسِّن البلاغي المؤَصِّل، كذلك فإن الـ «مَحْكيّ» الجيد يُنجز في ذات الوقت تعدّدَ الشِّفرات واستدارتَها، مُصحِّحاً على الدوام، من جِهة، سببيّات الأحدوثة بكنائية الرموز، ويُصحِّح، من جِهةٍ معاكسةٍ لذلك، تواقت المعاني بواسطة العمليات التي تجرّ الانتظار نحو نهايته وتمحقه.

(121). **قاسيتُ آلامَ رؤيتها غارقة في تأمّل هذه الصباغة. جلستْ بهدوءٍ صامت. قعدتُ بجانبها وأمسكتُ بيدها، دون أن تشعُر بشيء! لقد تملكتْها الصورةُ ونسِيَتْني!** • **رمز.** زواج الخَصِيّ (هنا تفخيمٌ لتوحّد المرأة الشابة والخَصِيّ: معروفٌ أن التشكُّل الرمزي غير خاضعٍ لتطوّر حكائي[2]: ما انفجر انفجاراً كارثيّاً يُمكن أن يتوحّد، من جديدٍ، بسلام). •• **رمز.** تجانس الأجساد (عشق لوحة [البورتريه] شبيه بعشق **بغماليون** لتمثاله).

(122). **حينئذ، تردّدَ في أبهاء الصمتِ الرائن حولنا الوقعُ الخافتُ لخطوات امرأة، تُحْدِث روبتُها هفهفةً وحفيفاً.** • الحلقة القصيرة من القصة، والتي تبدأ من هنا (وتنتهي في الرقم: 137) **لَبِنة**؛ قطعة من البرنامج مُدْمَجة في الآلة، وهي متواليةٌ تساوي، في مجملها، مدلولاً واحداً: هبةُ الخاتم تُطلق من جديدٍ اللغز 4: **من العجوز؟** تحتوي هذه الحلقة على العديد من الأحداث والسلوكات (**حدث. «دخول»**: 1: الإعلان عن الدخول بإحداث جلبةٍ خافتة.

---

(1) نسبة إلى التحليل النفسي la psychanalyse.

(2) دياجيز diégétique من la diégèse: **الحَكْي؛ فعل الحَكْي، عملية الحَكْي**. لفظ وارد من الإغريقية (ديجيزيس = *διήγησις*) أ - اسم آخر للحَكْي، أو تعيين فعل الحَكْي داخل الحكاية؛ ب - وبالتالي العالم الزمكاني والأحداثي، الذي تجري فيه الحكاية، المصطلح من وضع إتيان سوريو، 1951، مجال علم الفيلم. اقترضه ج. جنيت، فيما بعد، وطوره مطبقاً إياه على الرواية (ر. بارت)، ص 145، النسبة والوصف منه) diégétique كُلّ ما يُمكن أن يحدث أو يتوقّع حدوثه في عالم حِكائي (توهّمي = خيالي).

(123). **رأينا الشابة مَارِيَانِينَه داخلةً، وسِماتُ البراءة تزيدها إشراقاً على إشراق، أكثر مما تُضفيه عليها أناقتُها ونضارةُ زينتها؛ تسير على مهلٍ، وتسند بعناية الأمّ الحانيَة وبِرّ البنت الصالحة، الشيخَ المرتديَ للِّباس، الذي كان قد أجبرَنا على الهرب من قاعة الموسيقى والرقص.** • حدث. «**دخول**»: 2: الدخول بمعناه الحقيقي. •• **تأويلية. لغز.** 3: وضعٌ وصَوْغٌ (تُعَضّد العلاقاتُ الغامضة بين **العجوز** و**مَارِيَانِينَه** اللغز المرتبطَ بعائلة لانتي: من أين جاءوا؟ من هم؟). ••• **سَيمة.** طفولية.

(124). **كانت تقوده، تنظر إليه بنوع من القلق، يطأ بقدميه الواهنتين الأرضَ بتَمهُّل.** **تأويلية. لغز** 3: صياغة (ما الدافع الذي يُحفِّز مَارِيَانِينَه على بذل هاتِه الرعاية القلقة؟ ما العلاقة الرابطة بينهما؟ من هم آل لانتي؟).

34. رُغاء المعنى.

هناك ثلاثة أنماط مُمكنةٍ **للتعبير** عن كُلّ حدثٍ روائيٍّ (يُسجِّله خطابُ الرواية الاتّباعية). إما أن يتمّ الإفصاحُ عن المعنى وتسميةُ الحدث، دون تفصيل فيه (**المصاحبة بعناية قلِقة**). وإما أن يكون المعنى مُفْصَحاً عنه دائماً، لكن الحدثَ أكثر من مُسَمَّى: إنه موصوف (**النظرُ بقلقٍ إلى الأرض، هناك حيث يضع الشخص، الذي تقوده، قدميه**). وإما أن الحدث موصوف، لكن المعنى مسكوتٌ عنه: والحدث مُوحًى به فقط (بالمعنى الخالص) من لدن مدلولٍ ضمني (**النظر إلى العجوز يضع بتؤدةٍ قدميه الواهنتين**). يفرض النمطان الأوّلان، اللذان يُعبران عن الدلالة تعبيراً **مُفرِطاً**، إشباعاً مُحْكَماً للمعنى، أو، إذا ما فضَّلنا التعبير بطريقة أُخرى، نوعاً من الحشو ونوعاً من الثرثرة الدلالية، الذي يُمَيِّز الحقبة العتيقة[1] -أو الطفولية- للخطاب الحديث، الموسوم بالخوف الهوسي من إخطاء تبليغ المعنى المراد (أساسه)؛ من ثَمّ كان ردّ فعل آخر الروايات (أو «جديد» ها)

---

(1) **الحقبة العتيقة** L'ère archaïque : l'époque: يقسم المؤرخون التاريخ الإغريقي (قاعدة وأساس التصوّر الأوروبي للتاريخ) إلى **عهد قديم**، يبدأ من القرن 12 قبل الميلاد (العهد الغامض)؛ **فالعهد العتيق** ويبدأ حوالى القرن الثامن ق.م. يليه **العهد الاتباعي الكلاسي**، حوالى سنة 510 ق.م. ثم **العهد الهيلّليني**، بدءاً من سنة 323ق.م. ويليه العهد الروماني سنة 148ق.م.

ممارسة الأُسلوب الثالث: التعبير عن الحدث دون مزاوجته بالحديث عن دلالته.

(125). وصَلا معاً، بعد عناءٍ شديد، إلى باب مخفيٍّ بسجادةٍ جدارية • حدث. **«باب»**1 (توجد **«أبواب»** أُخرى). 1: الوصول إلى باب (أضف إلى ذلك أن الباب المُخبَّأ يوحي بجو غامضٍ وعجيب، الأمر الذي يعيد إثارة **اللغز** 3).

(126). هناك، طرقتْ مَارِيَانِينَه البابَ طرقاً خافِتاً. • حدث. باب1 2: طرق على الباب.

(127). فجأةً، ظهر بقُدرةٍ سحرية، رجلٌ ضخم الجثة، فظّ، نوعٌ من الجنِّيّ الأليف. • حدث. **«باب: 1»** 3: ظهر بالباب. (أي أن الظاهر بالباب فتَحها). **•• إحالة.** الروائي: (ظهور مارد). الرجل الضخمُ الفظ هو الخادمُ المشار إليه في العُجامة رقم41، باعتباره عضواً في الطائفة النسوية الحامية للعجوز.

(128). قبل أن تُوْدع العجوزَ لعناية هذا الحارس الأعجوبة. • حدث. **وداع:** 1: إيداع واستئمان (قبل المغادرة).

(129). قبّلتِ الفتاة اليانعةُ، ببالغ الاحترام، الجُثةَ المتجوّلة؛ ولم تخْلُ ملامستُها الطاهرةُ من مُلاطفةٍ سخيّة، لا يمتلك سرَّها سوى بضعِ نساءٍ محظوظات. • حدث. **«وداع: 2»**: تقبيل. **•• تأويلية. لغز:** 3: وضع وصوْغ (أيُّ صنفٍ من العلاقات يُمكن أن يَترتّب عن **«ملامسةٍ طاهرة «** و**«ملاطفةٍ سخيةٍ بالغةِ الاحترام»**؟ أهي أبوية؟ أهي زوْجية؟). **••• إحالة.** شِفرة الأمثال: **النسوة الساميات.**

(130). آدّيو، آدّيو! قالتْها له بأروع تموُّجات صوتِها الفتيّ. • حدث. **«وداع: 3»:** قول: «وداعاً» **•• سَنيمة.** الصِّبغة الإيطالية.

(131). بلْ ذهبتْ إلى حدّ أن أضْفتْ على المقطع الأخير جملة نغماتٍ متلاحقةٍ بسرعةٍ وروعةٍ وإتقانٍ فتّان؛ لكن، بصوتٍ خافت، كما لو أنها كانت ترسم بوحَ قلبها بعبارةٍ شعرية. • سَنيمة. الخاصّة الموسيقية.

35. الواقع، المُؤَجْرَأ.

ماذا سيقع لو أننا أدَّينا، عملياً، آدِيو مَارِيَانِينَه، على النحو الذي وصفه به الخطاب؟ لا ريب أننا سنحصل على شيءٍ غير مناسبٍ وشاذٍّ، وليس موسيقيّاً البتَّة. بل وأكثر من ذلك: هل يمكن، على الأقل، إنجاز الحدَث المُتحدَّث عنه هنا؟ يُؤدّي بنا هذا إلى قضيّتين: الأُولى هي: ليس للخطاب أية مسؤوليةٍ تجاه الواقع: ليس للمرجع، في الرواية الأكثر واقعيةً، من «واقع»: لنتصوَّر الفوضى التي سيُثيرها أشدُّ السرود حكمةً، لو أننا فهِمنا توصيفاته حرفيّاً، وترجمناها إلى برنامجٍ من العمليات، أو، بكل بساطةٍ، لو أننا **أدَّيناها** وطبَّقناها عملياً. الحاصل، (وهذه هي القضية الثانية) ليس قطْعاً ما نُسمّيه «واقعاً» (في نظرية النص الواقعي) سوى شِفرةٍ تمثل (شِفرة دلالة): وليس، قط، بشِفرة تطبيق: **الواقع الروائي ليس قابلاً للأَجْرَأة**[1] ستكون مطابقةُ الواقع بما هو قابل للتطبيق العملي -كما يبدو، في نهاية المطاف، أن من «الواقعي» جدّاً إنجازُها- قلباً وإفساداً للرواية حتى حدود جنسها (من ثَمّ كان التدمير الحتمي للروايات حين الانتقال بها من الكتابة إلى السينما، من نظامٍ للمعنى إلى نَسقِ الإجرائي: القابل للأَجْرَأة والتطبيق العملي).

(132). تسمّر العجوز، وقد انتابته فجأةً إحدى الذكريات، على عتبة هذا المَخْبأ السري. تناهتْ، حينئذٍ، إلى أسماعنا، بفضل الصمتِ العميقِ المُخيّم على المكان، التنهيدةُ الحرّى العميقةُ التي انقلعتْ من صدره. • سِنمة. النزعة **الموسيقية** (يتذكّر العجوز أنه كان سوبرانيّاً). •• حدث. «هِبة»: 1: الحضُّ (أو أن يكون هو المحضوض) على العطاء.

(133). خلَع أجملَ خاتَمٍ من بيـن الخواتم العديدة، التي كانت تُثقل أصابعَه

---

(1) L'opérabilité: خاصة القابل لِلْأَجْرَأة والممكن أَجْرَأته؛ - المُؤَجْرَأ؛ - القابل للأجرأة؛ - للتطبيق العملي Opérable؛ ومن ثَمّ فـ l'opérateur هو المؤشر الإجرائي والأداة الإجرائية والرمز المستعمل لذلك؛ أما الجهاز الإجرائي السارد، من جِهة، والإجراءات السردية، من جِهة ثانية وحسب السياق، فمقابلان تقريبيان لـ "l'opératoire".

الشبيهة بأصابع هيكلِ عظمي، ودسّه في صدر مَارِيَانِينَه. • حدث. «هبة: 2»: تسليم الشيء (الهِبة).

(134). **شرعتِ الفتاة الحمقاءُ في الضحك، تناولت الخاتمَ، ألبسَتْه أحدَ أصابعِها من فوق القُفّاز،** • حدث. «هِبَة: 3»: قبول الهبة (الضحك والقفّاز عبارة عن مفعولاتٍ للواقع وإشاراتٍ تحكُم، من خلال انعدام– معناها وتفاهتها ذاتها، بصحة «الواقع» وتُؤشّر عليه وتوقعه، وتمضيه، وتدلُّ عليه.

(135). **وانطلقتْ تجري مُسرعةً بحماسٍ نحو قاعةِ الحفلة، التي كان قد دوَّتْ فيها، حينئذٍ، مقدماتُ رقصة المواجَهة**[1] حدث. «ذهاب: 1» إرادة الخروج.

(136). **لمحتْنا. فقالتْ، وقد تورّد خداها:**

– آه ! لقد كنتما ها هنا؟

بعدما تفرّستْنا بناظريها، وكأنها تستفسرنا؛ • حدث. «ذهاب: 2» توقيف مغادرتها. **الكاف** هو الأداة الإجرائية الأساسية للمعنى، المفتاح الذي يُدخِل الاستبدالات، والمُتَساويات، وهو الذي يُتيح الانتقالَ من الفعل (**تنظُر لتسْتفسِر**) إلى ما يبدو [الظاهر] (**كما لو أنها تستفسر**)، من القابل للأَجْرَأة إلى الدالّ.

(137). **جرتْ نحو مُراقِصها، بالنَّزَق البريء المميّزِ لعمرها.** • حدث. «**ذهاب: 3**» انطلاقٌ من جديد.

36. الطَّيُّ، النَّشر.

ما هي سلسلة الأحداث؟ إنها نشرٌ لاسم. **دخول**؟ يُمكنني نشْرُها إلى ما يلي: «إعلان عن النفس» و«ولوج». **ذهَاب**؟ يمكنني بسْطُها إلى «إرادة»،

---

(1) **رقصة المواجَهة** La contre danse: تحريف فرنسي للفظ الإنكليزي country dance: رقصة البادية؛ يُواجه فيها أزواج الراقصين، حوالى الثمانية، بعضهم بعضاً لتأدية أشكال وصور الرقصة.

«توقُّف»، «انطلاق من جديد». ومنْح؟ إلى «إثارة»،«تسليم»، «قبول» (استلام).
أما تأليف المتوالية، فيتطلّب، على العكس من ذلك، العثورَ على الاسم؛ المُتواليةُ هي "العُملة" أي ما **يساويه** الاسم. بأي تقسيماتٍ يتمّ هذا الصَّرف (التبادل)؟ ما الذي يحتويه الـ «**وداع**»، الـ«**باب**»، الـ«**هبة**» ؟ ما الأحداث المُترَتِّبة عن ذلك والمُؤَلِّفة لَه؟ وَفق أي ثِنْيات نُغلق مِرْوحة المُتوالية؟ يبدو أن نسَقين من الثِّنيات («منطقان») لازمان بالتناوب. الأولُ يُجزّئ العنوان (اسماً أو فعلاً) وفق لحظاته المُكوِّنة (يمكن للمَفْصَلة أن تتَّسم بالانتظام: **شرَع\تابَع**، أو بالاضطراب: **شرَع\توقّف\انطلق من جديد**). يلصق الثاني بالكلمة -الرئيسة أحداثاً مجاورة (**قال وداعاً، أوْدعَ، قبَّلَ**). في الواقع، ليس لهذين النَّسَقين، اللذين أحدُهما تحليلي والآخر تحْفيزي، أحدُهما تعريفي والآخر كنائي، من منطقٍ آخر غير منطق ما-**سبقتْ-رؤيتُه** وما-**سبقتْ-قراءته** وما-**سبق-فِعلُه**: منطق التجربة والثقافة. يجري نشر المُتوالية، أو عكسُها أيْ طيُّها، تحت سيطرة نماذج كبرى: إما ثقافية (**الشكر على الهبة**) أو تنظيمية (**إرباك مجرى حدَث**) أو ظاهراتية (**الصوتُ، أو الضجة، يسبق الحدث**)، الخ. مُتوالية الأحداث سلسلةٌ حقيقية ومُؤكّدة: أي أنها «تعدُّدية تحكُمها قاعدة تنَظِيمية» (**لايبنتز**)[1]، لكن قاعدة التنظيم، هنا، ثقافية (هي، على العُموم، «العادة») ولسانية (إمكان وجود الاسم، الاسم الضَّخم بإمكاناته). يمكن، على المِنوال ذاته، أن تنتظم مُتوالياتٌ فيما بينها (تلتقي وتَتَمفْصَل) بكيفيةٍ تُؤلِّف بها ما يشبه الشَّبكة، جَدْولاً (هكذا هو الحال، مثلاً، بخُصوص المُتواليات التالية: «**دخول**»، «**باب**»، «**وداع**»، «**ذهاب**»، لكن «حظ» هذا الجدول (ومن الناحية السردية **هاتِه** الحلقة) مُتعلّقٌ بإمكان وجود اسمٍ- اصطناعي (مثلاً: المُتوالية الاصطناعية عن **الخاتم**). من ثَمّ، فإن القراءة (**إدراكُ مقروءِ** النص) هي السير من اسمٍ إلى آخر، من ثِنْيةٍ إلى أُخرى: إنها الطَّي تحت اسمٍ ما، ثم

(1) **غوتفريد ويلهيلم لايبنتز** Leibnitz (1646-1716): فيلسوف وعالم ورياضي ومنطقي وقانوني ولاهوتي وفيزيائي وعالم لغة ودبلوماسي ألماني؛ يقول بالتناسق المسبق واللغة الثنائية ودرس الحساب اللانهائي ومن مصطلحاته الرئيسة فكرة المونادات. من مؤلفاته **خطاب الغيبيات** ودراسات **جديدة في الفهم البشري والمونادولوجيا** من أقواله "قانون التغيير يصنع فرادة كُلّ مادة (ماهية) خاصة"

نشرُ النص وفق الطَّيّات الجديدة لهذا الاسم. هكذا هي الحَدَثيّة[1]: حيلةٌ (أو فنّ) قراءةٍ تبحث عن أسماء: يسعى جاهداً نحوَها: فعلُ تسامٍ لِفاظيّ، عملٌ تصنيفيّ يُنْجَزُ انطلاقاً من العمل التصنيفي للغة؛ ذلك، مثلما تتكلم الفلسفة البوذية، عن نشاط الـ "**مايا**"[2]: لائحة للمظاهر، لكن من حيث كونُها صِيَغاً مُتجزِّئة: أي أسماءً.

(138). **سألتني مرافقتي الشابة: - ماذا يعني هذا؟ هل هو زوجُها؟** • **تأويلية. لغز 3**: صَوْغ (ما هي العلاقة الأبوية بين آل لانتي والعجوز؟). •• تمنح الفرضية، حتى لو كانت خاطئةً، اسماً أي مَنفَذاً للرمز؛ إنها **تزوّج**، مرةً أُخرى، الخَصِيّ بالفتوة والجمال والحياة: زواجٌ تامٌّ بالمرأة الشابة أو بمَارِيَانِينَه: لا يُحابي الرمز أحداً؟ (رمز. زواج الخصِي).

(139). **أظنّني أحلم. أين أنا؟**

أجبتُها: -أنت! أنت، يا سيدتي المُهْتاجةُ، يا من تعرفين جيداً أدقّ العواطف، وتَبرعين في تنمية ألطفِ الأحاسيس والأهواءِ في قلب الإنسان، دون قتلها، ودون أن تجرحيه منذ أول يوم، أنت التي تُواسين شقاواتِ القلب، وتقرنين الذهنَ الباريسيَّ إلى الروح المتحمسة الجديرة بإيطاليا وإسبانيا..

لاحظتُ جيداً أن لغتي شابتْها سخريةٌ مرة. قاطعتني حينها دون أن يبدو عليها أنها انتبهتْ إلى ذلك، لتخاطبني:

- إنك تُفصِّلُني على مقاسك. يا له من استعباد فريد! أتريد ألاّ أكون أنا؟

صرختُ مرعوباً من موقفها القاسي:

- أوه! لا أريد شيئاً. • هنا شِفرتان ثقافيتان، كُلٌّ منهما تتبنّى الأُخرى: 1) ما دامت المحادثات المُزخرفة والمُتصنِّعة[3]، كلما ازدادت تشْفيراً وتقنيناً ازدادت ثِقَلاً

---

(1) le proaïrétisme: انظر الهامش الخاص بهذه المادة أعلاه le code proairitique: شِفرة أفعال وسلوكات: شفرة الأحداث، الوقائع، الأفعال والأعمال (انظر الهامش أعلاه).

(2) المايا Le maya: أُمُّ بوذا في المذهب البوذي، وتعني في الفلسفة الهندية -الفيدية- وهْمَ عالم موجود مادياً.

(3) le marivaudage: نسبة إلى الكاتب الفرنسي Marivaux: صحفي وروائي ومسرحي =

فادحاً، فإن الكاتب إما يسوقها، عن طيب خاطر، كمحاكاةٍ ساخرةٍ ؛ وإما يسوقها كطريقةٍ بلزاكيةٍ خاصةٍ لتصوّر «تفاهات» المحادثات العامة، 2) لا ريب أن السخرية ثقيلة، هي الأُخرى، وللأسباب ذاتها (**إحالة**. المحادثات المُتصنِّعة (**المارِفودية. السخرية**). ●● **إحالة**. الذهنية الباريسية، العاطفة الجنوبية. ●●● الآن، أصبح السارد، الذي كان أبويّاً في البدء، عاشقاً مُتألّماً مُتأوِّهاً؛ يتقهقر الرجل -العبد، الذي تُسيطر عليه **المرأة**- أمام أقلِّ كلمةٍ تنبس بها سيدتُه («**بدون أن يبدو عليها أنها انتبهت إلى ذلك**»)، مُعبّراً بفعله هذا عن عبوديةٍ ضروريةٍ لما يلي المذكور، مباشرةً، من الحكاية (**رمز. المرأة-الملكة** والسارد العبد).

(140). **أحقّاً تودّين، على الأقل، الإصغاء لرواية هاتِه العواطف الجارفة التي ولّدتْها في قلوبنا نساءُ الجنوب الفاتنات.** ● يعرف السارد قصةَ العجوز الغامض المُلغز **والأدونيس** الأُعجوبة (رقم. 70 و120)؛ تهتمّ المرأة، من جِهتها، به (رقم. 119): لقد توفرت شروطُ عَقد السرد. ولْنَنْتقل الآن إلى اقتراح صريح للمَحْكيّ. أولاً، لهذا الاقتراح (هنا) قيمة الهِبة التوسُّلية، المرصودة كمُقاصَّة، تُعادل إهانة السارد **للمرأة- الملكة**، التي ينبغي استرضاؤها وتطْييبُ خاطرها. يتكوَّنُ المَحْكيّ، الذي بدأت تبدو بوادره، إذن منذ الآن كقربان، قبل أن يُصْبح سلعةً (في مبايعة ستتحدَّد معالمُها فيما بعد) (**حدث**. «**سرد**»: 3: اقتراح الحَكْي). ●● **إحالة**. **العاطفة** (لذاذات التشبيه: الشمس **الحارة** تهيج عواطف حارقة؛ لأن الحب **شعلة**.) الطابع الجنوبي، الذي توحي به السّحنة الزيتونية للفتى **فيليپو**، هو الجنس المُحتوِي، مسبقاً، على النوع «**إيطاليا**». ●●● **يقترح الحديث** قياساً إضمارياً كاذباً: 1. القصة التي سيُشْرَع في حَكيها قصة امرأة؛ 2. غير أنها ستكون قصة زَمْبينِلّا؛ 3. إذن، ستكون زَمْبينِلّا امرأة. هذه خدعة يخادع بها الساردُ مُخاطَبَته، المسرود لها (والقارئَ أيضاً)؛ لقد ضل اللغز 6 (**مَنِ الزَّمْبينِلّا؟**) وهو لم يبدأ بعد (**تأويلية. لغز** 6: صياغة الموضوعة وخدعة).

37. الجملة التأويلية.

القضية التي تُصاغ بها الحقيقة جملةٌ «**جيّدةُ البناء**» ؛ تتألّف من مُسندٍ إليه (هو موضوع اللغز ومحورُه) ومبنَى السؤال (صياغة اللغز) وعلامة استفهامه (وضع

= فرنسي (1688-1763)؛ أقرب إلى المثالية. تمتّع بشهرة كبيرة. إليه تُنسَب المبالغة في التصنّع والتكلف في الأُسلوب والبحث عن التقاليع الجديدة والغريبة عن العادي.

اللغز)، ومُختلِف الجمل الموصولة والاعتراضية والمثيرة لتغييرات وتحلُّلات متسارعة (آجال الجواب)، تسبق المحمول الأخير (الانكشاف). من الوجهة القاعدية، يُمكن للّغز 6 (من زَمْبينِلاّ؟) أن يتحدّث كالتالي:

السؤال	هذه الزَّمْبينِلا (فاعل، موضوع)	من هي (صياغة)	؟ (وضع)
التأخيرات	- سأقول لك: (وعد بإجابة) - علامة تنكير: (واحد. . .) (جواب مُعلّق) - لا أحد يستطيع معرفة ذلك (جواب محصور)	- امرأة، (خداع) - من عائلة لانتي (جواب جزئي)	- كائن غير طبيعي (إيهام)
الجواب:	- خَصِيٌّ مُتنكِّرٌ في لباس صورة امرأة (انكشاف)		

يُمكن تعديل هذه القاعدة (تعديلات تتعدَّد تماماً بقدرِ ما تتعدّد أبنية الجمل)، بشرط أن تتجسد الوحدات التأويلية الرئيسة («النووية») في معرض الخطاب بين فينةٍ وأُخرى: يُمكن للخطاب أن يُكثّف في تحدُّثٍ واحدٍ (في دالٍّ واحد) العديدَ من هذه الوحدات التأويلية، شاحناً هذه أو تلك بالتَّضمينات (تحديد الموضوع، وضْع، صوْغ)؛ وقد يقلب، أيضاً، حدودَ الترتيب التأويلي: يُمكن تحريفُ وِجهة جوابٍ ما حتى قبل وضع السؤال (يُوعَز إلينا بأن زَمْبينِلاّ امرأةٌ قبل أن تظهر في القصة)؛ أو، في حالةٍ ثانية، أن تستمرّ الخديعةُ في العمل حتى بعد انكشاف الحقيقة (يتمادى صرّازين في التعامي عن جنس زَمْبينِلاّ، رغم تجلّي السرّ واضحاً أمام عينيه). يكمُن مصدرُ هذه الحرية التي تتمتَّع بها الجملةُ التفسيرية (حريةٌ تشبه إلى حدٍّ ما، مع مُراعاة كُلّ الفُروقات، حريةَ الجملة

الإعرابية) في أن المَحْكيّ الاتّباعي يُركّب بين وجهتي نظر (بين فاصليَّتَين)[1]: قاعدة تواصلية تقضي بالفصل بين شبكات وِجهاتِ الإرسال؛ وإمكان استمرار كُلّ واحدةٍ منها في الحياة، حتى ولو كانت جارتها قد «احترقتْ وقُضِي عليه» منذ زمن، (يستطيع صرّازين أن يستمرّ في مخاطبة نفسه برسالة كاذبة والتعلُّل بالمنى الكاذبة، رغم أن دارة تواصل القارئ أُشْبِعَت غايةَ الإشباع. يصبح تمادي النحّات في الغيّ رسالةً جديدة، موضوعاً لنظام جديد، مُرْسَلٍ إلى القارئ وحده)؛ وقاعدةً منطقيةً مُزيَّفة، تسمح بنوع من التّرخُّص في رُتبة عرض المحمولات، بمجرد وضع الموضوع (المُسند إليه): الواقع، أن هذا الترخُّص يُعضِّد من أفضلية وسموّ الذات (ذات النجم الفني)، التي يبدو، على هذا النحو، أن زعزعتَه (حرفيّاً: وضْعه موْضع تساؤل) عَرَضيةٌ ومؤقتةٌ فحسب؛ أو على الأصح، أن نستنتج من الطابع المُؤقَّت للسؤال عرَضِيَّتَه: ما أن يتوفر الموضوع على محموله **«الحقّ»**، حتى يسود النظام كُلَّ شيء، ويُمكن للجملة أن تنتهي حينئذ.

(141). – **إيه، أجل! ثم ماذا بعد؟**

– **إيه، ماذا بعد؟ حسناً، سأذهب عندك، إذن، غداً مساءً، حوالى التاسعة، وأكشف لك عن سر اللغز.** • نستطيع أن نضع في المتوالية «سرد» مُتواليةً فرعية أو لَبِنةً، خاصةً بـ**«الموعد»** **(مقترَح\مرفوض\مقبول)**، مادام الموعد آليةً شائعةَ الاستعمال في الترسانة الروائية (هناك موعدٌ آخر في باقي القصة، هو الذي تُحدّده المُربّية العجوز لـ **صرّازين** في الرقم. 288). رغم ذلك، وبما أن هذا الموعد ذاته يستنسخ في بنيته الخصوصية **(مقترَح\مرفوض)**، وبشكلٍ خُطاطيّ، المبايعةَ التي عقَدَها الساردُ والمرأة الشابة بصدد الشيء **«المَحْكيّ»**، فسنُدْمجه مباشرةً في مُتوالية **«سرد»**، حيث سيصبح عنصراً وسيطاً: حدث. **«سرد»**: 4: اقتراح موعد لرواية الحكاية في جوٍّ مريح (فعلٌ شائع في شِفرة الحياة العامة: **سأحكي لك هذا...**).

(142). **أجابتْني وقد اعترتْها فورةُ التمرّد: – لا. لا، أريد أن أعرف جليَّة الأمر حالاً – لم تتكرَّمي عليّ، بعدُ، بحقّ طاعتِك، حينما تقولين: أريد.** • حدث. **«سرد»**:

(1) La pertinence: فاصلية؛ مناسبة، انظر الهامش الخاص بها أعلاه.

5: مناقشة توقيت الموعد. •• يبدو أن **المرأة- الملكة** تشترط، بدافع من نزوةٍ خالصة، حكْيَ القصة حالاً -وهي طريقةٌ للإيحاء بسَيْطرتها-، لكن السارد يُذكّرها بالطبيعة الحقيقية -والجدِّية- للاحتجاج: لم تمنحيني بعد شيئاً، ولستُ، بالمقابل، مُلزَماً تجاهك بأي شيءٍ بتاتاً. معنى هذا: أنك إذا منَحْتِني نفسَكِ فسأحكي لك القصة: أعْطيني، أعطيك، محض مقايضة: لحظة حبٍّ مقابل قصةٍ رائعة (رمز. **المرأة -الملكة والسارد- العبد**).

(143). **ردّتْ بغنج اليائس: - حالاً. تستبدُّ بي رغبةٌ عارمةٌ لمعرفة السر الآن. أمّا غداً، فقد لا أُعيركَ أدنى انتباه.** • رمز. **المرأة-الملكة** (المُتقلِّبة الأطوار). اشتراط تسليم السلعة حالاً (رواية القصة المطلوبة)، معناه التملُّص من تأدية المقابل، لأن رغبة السارد لا يُمكن إرضاؤها في قاعة الاستقبال عند آل لانتي: للمرأة الشابة رغبةٌ ما في «الغش».

(144). **ابتسمتْ وافترقنا؛ هي تتحلّى، دائماً، بالاعتزاز بذاتها. شديدة الصلابة. وأنا حالي، خلال هذه اللحظة أكثر من أي وقت مضى، يثير السخرية دائماً. تجرَّأتُ على رقص الفالس مع مرافقٍ عسكريٍّ يافع. بقيتُ، أنا، تارةً، غاضباً وتارةً مغتاظاً، عابساً، مفتوناً، مُتولّهاً. تنهشُني الغيرة** • رمز. **المرأة-الملكة والسارد-العبد**. ينقل أحدُ الشريكين الوضعَ الرمزي للطرفين إلى لغة اصطناعيةٍ نفسانية[1]

(145). **قالت لي، لما خرجتُ من البال:**

- **إلى غدٍ، حوالى الثانية زوالاً** • حدث. «سرد»: 6: قبول الموعد.

(146). **قلتُ في خاطري: -لن أذهب. سأهجُرك. إنك طائشة، رعناء وغريبةُ الأطوار ألفَ مرةٍ ربما أكثر مما أتخيل.** • حدث. «سرد»: 7: رفض الموعد. تُجسّد لعبة تبادل الأدوار في رفض الموعد (قبولُ الطرف الأول له ورفضُه من لدن الطرف الثاني، والعكس بالعكس أيضاً)، بكيفيةٍ عامةٍ، جوهر المُساومة، التي هي تبادلٌ، أي ذهابٌ وإيابٌ مُتكررٌ للمُقترحات ولمواقف الرفض؛ المقصودُ من خلال حلقة الموعد هو النسقُ الدقيق للتبادل. يقول لنا السارد ـ في معرض كلامه، وذلك خلال الحكاية المُتخيَّلة ذاتها ـ ربما، قد تكون قصة زَمْبينِلا خياليةً: عُملةً مزيَّفةً تسرَّبتْ خِلسةً إلى المدار.

---

(1) Un méta-langage psychologique.

(147). **في الغد، كنا أمام نار زاهرة،** • حدث. «سرد» : 8: قبول الموعد.

(148). **في قاعة استقبالٍ أنيقة، جالسَيْن معاً؛ هي على أريكةٍ ثنائية؛ وأنا على وساداتٍ تحتَها؛ أكاد أجلس في مستوى قدميها، وعيناي أسفل من عينيها. الشارعُ صامت. المصباح يشعُّ ضوءاً خافتاً. لقد كانت أمسيةً من تلك الأماسي التي تستلِذُّها الروح؛ لحظةً من اللحظات التي لا تُنسى أبداً؛ لحظةٌ تمرّ في أمنٍ ورغبة؛ وتبقى روعتُها على الدوام، فيما بعد، مصدراً من مصادر الحسرة، حتى حينما نكون سعداءَ جداً. من يقدر أن يمحوَ الأثرَ العميق لأولَى توسُّلات الحب.** • رمز. المرأة-الملكة والسارد-العبد («**وأنا على وسادات تحتها؛ أكاد أجلس في مستوى قدميها، وعيناي أسفل من عينيها**»). زينة التأثيث (نارٌ زاهرة، صمت، أثاثٌ مريح، إضاءةٌ خافتة) مزدوجةُ القيمة: فهي، بقدر ما تصلح جيداً لرواية قصةٍ جيدةٍ، تصلح أيضاً لأمسية حُب. •• **إحالة. شفرة العاطفة، الحسرة**، الخ.

(149). – **أبداً. ها أنا ذا أُصغي إليك**• حدث. «سرد»: 9: أمرٌ بالحَكي.

(150). **لكنني لا أستطيع الشروع في المغامرة. إنها خطيرةٌ في بعض مقاطعها على الراوي. ستُسْكِتِينني إذا ما تحمَّستُ.** • حدث. «سرد : 10»: تردُّد في الحَكْي. هذا التردّد الأخير الذي يُبديه الخطابُ بصدد الشروع في سرد القصة، ربما وجب صوغه في صُـرْفَة خاصة، إنه نوع من التعليق والتشويق الخطابي الصرف، شبيهٌ بالمرحلة الأخيرة من وَصْلة التَّعري. •• رمز. السارد والإخصاء. يتقمّص الساردُ، مسبقاً- وهو المُعَرَّض، حسب قوله، لخطر «التحمُّس» _ «حُبَّ» **صرّازين لزَمْبينِلا**، ومن ثَمّ يتطابق مع الإخصاء بوصفه رهانَه.

(151). – **تكلَّمْ.** • حدث. «سرد» 11: أمرٌ متكرر.

(152). – **سمعاً وطاعة.** • حدث. «سرد» : 12: أمرٌ مستجاب. بهذه الكلمة الأخيرة، يندرج المَحْكيّ الواقف على أهبة البدء تحت راية **المرأة-الملكة: الصورة** البلاغية الخاصِيّة[1]

(1) من "خصى، يخصي، خِصاء" وليس من "خصَّ، يخُص، خاصة"

38. المَحْكيَات –العقود.

في أصل **المَحْكيِ**، توجد الرغبة. لإنتاج المَحْكيِّ، لا بُدّ للرغبة، مع ذلك، من أن **تتنوّع**: أن تدخلَ في نظام من التَّساويات والكِنايات؛ أو، بعبارة أُخرى، لينْتُجَ المَحْكيُّ يجب أن يتحلّى بالقدرة على **التبادل**، وأن يخضع إلى اقتصاد مُعيَّن. هكذا في **صرّازين**: قيمةُ سرّ **الأَدونيس** تساوي جسدَه؛ الاطلاعُ على هذا السر، معناه الوصول إلى هذا الجسد: تتشهّى المرأةُ الشابة **الأدونيس** (رقم. 113) وقصتَه (ر. 119): تُوضَع رغبةٌ أُولى، تُحدِّد، بواسطة الكناية، رغبةً ثانية: أصبح السارد، الغيْران من **الأَدونيس** بفعل إكراهٍ ثقافيٍّ (رقم. 115–116)، مُجبَراً على تَشهّي المرأة الشابة؛ وبما أنه يتوفر على قصة **الأَدونيس**، فإن شروط عَقد قد توفّرتْ؛ (أ) يشتهي (ب)، الذي يتشهّى شيئاً في حوزة (أ)؛ سيتبادل (أ) و(ب) هذه الرغبة وهذا الشيء، هذا الجسدَ وهذا المَحْكيّ: ليلة حب مقابلَ حكايةٍ جميلة. **المَحْكيِ**: عُملةٌ للمبادلة، موضوعُ عقدٍ، رهانٌ اقتصادي، وبكلمةٍ واحدة: **سلعةٌ**، لم تبق عملية بيعها، –التي يُمكن أن تصل، كما هو الحال هنا، إلى حدّ المساومة الفعلية– حبيسةَ مكتب الناشر، وإنما أصبحتْ تتمثَّل هي ذاتُها منعكسةً في مرآة قاع السرد؟ هذه هي النظريةُ التي حبَكتها **صرّازين**. لربما كان هذا هو السؤال، الذي يثيره كُلّ مَحْكيّ: **بأيّ شيء نُقايض المَحْكيَ؟ ما «ثمن» المَحْكيَ؟** يُسلِّم المَحْكيُّ نفسَه، هنا، مقابلَ جسدٍ (يتعلّق الأمر بعَقد بغاء)، قد يصل به الأمر، في سياق آخر، إلى حدّ أن يُقَدِّم نفسَه ثمناً لشراء حياة (كل قصةٍ ترويها شهرزاد، في **ألف ليلة وليلة**، تساوي حياة ليلة)؛ أخيراً، في سياقٍ ثالث، يُراوح الساردُ عند [**الكونت دو] ساد**، بكيفيةٍ منهجيةٍ –كما في عملية البيع والشراء– ليلةَ تهتُّك وقَصفٍ مقابل إنشاءٍ فلسفيّ، أي المعنى (الفلسفة **تُساوي** قيمتُها الجنسَ، البودوار)[1]: حيث يصبح المَحْكيّ، بفعل حيلةٍ مُدوِّخة، تشخيصاً للعَقد الذي يُؤسِّسه: السردُ، في هذه الحكايات النموذجية، نظريةٌ (اقتصاديةٌ) للسرد: ليس الغرض من الحَكْيّ هو «التسلية» ولا «التثقيف» ولا إرضاء تمرينٍ إناسيٍّ ما على

(1) حجرة الاستقبال الصغيرة le boudoir الملحقة بقاعة الاستقبال الرئيسة، وكانت مُخصّصة للنساء والأطفال في العرف الأوروبي القديم.

المعنى؛ يحكي الحاكي ليحصل على مقابلٍ لعمله خلال التبادل؛ وهذا التبادل بالذات هو الماثل في السرد ذاته مُصَوَّراً ومجسَّداً: المَحْكيُّ منتوجٌ وإنتاجٌ في الوقت نفسه، سلعةٌ وتجارة، رهانٌ وحاملٌ لهذا الرهان: جدليةٌ تتجلّى ببالغ الوضوح في صرّازين إلى حدّ أن «محتوى» هذا **المَحْكي- السلعة** (قصة إخصاء) سيحُول دون تحقيق الميثاق تحقيقاً تاماً: المرأة الشابة، وقد أصابتْها عدوى الإخصاء **المَحْكيّ**، تنسحب من عملية المقايضة، دون أن تفِيَ بالتزامها.

39. ليس هذا تفسيراً للنص.

لن يبقى المُشكلُ مُشكلَ وضع تراتبيةٍ بلاغيةٍ بين قسمي القصة، كما جرتْ بذلك العادةُ غالباً، مادام المَحْكيُّ سلعةٌ وفي الوقت نفسه حكايةٌ للعقد المبرم بصددها: من ثَمّ، ليست الأمسية في قصر آل لانتي مُقدّمةً، وليست مغامرة صرّازين هي الحكاية الرئيسة؛ ليس النحّات هو البطل، ولا الساردُ مجردَ شخصية خاصة بالاستهلال؛ ليست **صرّازين** قصة إخصاء، وإنما قصة تعاقد؛ إنها حكاية قوةٍ (**هي المَحْكيّ**) وتأثير هذه القوة على العَقد ذاته، الذي يتبنّاها ليسا قِسما النص، إذن، بمفكوكين كفَكّ عُـلبتين متداخلتين، بناءً على المبدإ المزعوم للمَحْكيات المتداخلة (قصة داخل القصة). ليس تداخل الكتل السردية تداخلاً لَعِبياً (فقط)، وإنما هو اقتصاديٌّ (أيضاً). لا يُولّد السردُ سرداً آخر بواسطة التوسّع الكنائي (إلا إذا مرّ من خلال بدائل الرغبة)، وإنما بفعل تناوُبٍ جذْوليّ: ما يُحدّد المَحْكيَّ هو رغبة التبادل وليس الرغبة في الحَكْي: إنه **ثمنٌ لشيء**، **ومُمَثّلٌ**، ونقدٌ، ووزنٌ من ذهب. ما يُوضّح هذا التساوي المركزي هو بنيةُ **صرّازين** وليس «تصميمها». البنية ليست هي التصميم. هذا ليس، إذن، تفسيراً للنص.

(153). استأنفتُ بعد استراحةٍ قصيرة: - كان إرنست يوحنا صرّازين الابنَ الوحيد لوكيل الفرانش كومتي. ربح أبوه، بما يكفي من الشرعية، ريعاً قدرُه حوالى ستة إلى ثمانية آلاف ليرة، ثروة عاملٍ شرعيّ، كانت تُعتبَر في القديم ثروةً طائلةً عند أهالي البروفانس. وبما أن المحاميَ العجوزَ لم يلد سوى ذلك الابن، فقد قرر ألاّ يدّخر أيَّ جهدٍ في تربيته. كان يأمُل أن يجعل منه قاضياً، وأن ينعم بعمرٍ طويل حتى يشاهد بأم عينيه، في مغربِ حياته، حفيدَ ماثيو صرّازين، الحرّاث في بلدة سان ديي، جالساً على الزنبق

الملكي، وينام في الجلسة تبجيلاً لعظمة مجدِ المحكمة الإقليمية العُليا؛ إلا أن الربّ لم يُـنعِم بهذه الفرحة على السيد الوكيل. • لقد طُرِح، سابقاً، سؤال في عنوان القصة ذاته (رقم. 1): **صرّازين، أيّ شيء هذا؟** و الآن، ها هو الجواب عنه قد جاء. (**تأويلية. لغز** 1: جواب). •• رمز. الوالد والابن: **طِباق**: أ: الابن المبارك (سيصبح ملعوناً في رقم. 168). يتطابق الطِّباقُ مع شفرةٍ ثقافية: **فالأب** القاضي يُناظره ابنٌ فنان؛ بهذا القلب تتفسّخ المجتمعات. ••• في هذه القصة العائلية، هناك موضعٌ فارغ: هو موضع الأم (رمز. الأب والابن: الأم غائبة).

(154). **أوْكَـل الأبُ فتاه صرّازين، وهو لا يزال في مَـيعة الصِّبا، لعُهدة الآباء اليسوعييـن.** • حدث. «داخلية: 1»: إدخال الطفل إلى مدرسة داخلية.

(155). **وقد أبان الفتى، مُبكراً، عن قدرات شغبٍ نادرة.** •**سَيمة**. شغبٌ ومشاكسة. الشغب، من الناحية التقريرية، سِمةٌ من سمات الطبائع البشرية؛ غير أن هذا السِّمة تحيل إلى مدلول أشسع وأشدَّ غموضاً، وأشد شكليةً أيضاً: هو حالة ماهيةٍ لا «تنضبط» أو لا تتطهّر من أدرانها، وتبقى منحلَّةً ومضطربة؛ صرّازين مُصابٌ بهذه البلاء الراسخ؛ لا يتمتع بالانسجام والدِّهان العضوي؛ وفي النهاية، فإن المعنى التأثيلي لكلمة «شغب»(1) هو معناها الموحَى به.

(156). **وعاش طفولة الفتى الموهوب.** • **سَيمة**. موهبة (لم تتحددْ بعدُ).

(157). **لم يُرِدْ أن يدرس إلا وَفقَ مزاجه. غالباً ما يثور، ويقضي الساعات الطوالَ مُستغرقاً في تأملاتٍ غامضة، مُنشغلاً، تارةً، بمراقبة رفاقه وهم يلعبون، وتارةً يستغرقُ في تمثُّل أبطال هوميروس.** • **سَيمة**. وحشية. •• **سَيمة**. موهبة (فنية: وربما أدبية؟).

(158) **ثم يلعب، إذا ما حصل له، أحياناً، أن انخرط في اللعب، بحماسٍ مُنقطع النظير. إذا ما نَشبتْ بينه وبين أحد زملائه معركةٌ، فقلما تنتهي بدون دم مسفوح؛ فهو يعضُّ، إذا كان الأضعف.** • **سَيمة**. مُغالاة (ما يتجاوز نطاق الطبيعة). •• **سَيمة**.

(1) La turbulence: اهتياج؛ هياج؛ شغب؛ مشاكسة. انظر الهامش الخاص بها أعلاه.

الأنوثة (**العضُ**، عِوضَ استعمال اللكمة القضيبية، مُوحٍ بالأنوثة). يضفي سيلانُ الدم خلال طفولة النحّات، مُبكراً وبلمسةٍ نائية، طابعاً مأساوياً على مصيره.

(159). **طبعُه العجيب، الذي جعله، تارةً، فاعلاً، وأُخرى مُنفعلاً، مرةً بلا كفاءاتٍ، وثانيةً خارقَ الذكاء، • سَنِمة.** الخليط. لقد تم توزيع هذه السَّيْمة، الشريرة، على عدة أشكال وصِيَغ في القسم الأول من النص؛ **الخليط** (في المصطلح الرومنسي هو **المُستغرَب** العجيب) توحي به عبارة «تارة...وتارة» التي تدمج المتناقضات، تدلّ على عجْزٍ عن تحقيق الانسجام والوحدة التي يتجسّد نموذجها في التناسق العضوي، وبكلمةٍ واحدة «**المدهون**» (رقم. 213)؛ ليس معنى ذلك أن صرّازين تُعوزه الفحولةُ (والطاقة والاستقلالية، الخ.)، لكن هذه الفُحولة غير مستقرة، وانعدام الاستقرار رمى بالنحّات خارج مجال الوحدة المُمتلئة والمُتصالحة ونحو المُتفكّك المُتحلِّل والنقص (أو أنها تدلّ عليه).

40. ميلادُ الموضوعاتية.

القول إن صرّازين: «[جعَله طبعُه] **تارةً، فاعلاً، وأُخرى مُنفعلاً**» معناه السعي لضبط شيء «لا يستقرّ» ولا ينضبط بطبيعته والعملُ على تسميته. هكذا تبدأ سيرورة التسمية، إنّها النشاط ذاتُه الذي يختص به القارئ: القراءةُ صراعٌ لأجل التسمية، وهي إحداثُ تحويلاتٍ دلاليةٍ في جمل النص. هذا التحويل رخْوٌ متذبذب؛ يكمن في التردّد بين عدة أسماء: إذا قيل لنا إن صرّازين كان يتَّصف بـ «**إحدى هاتِه الإرادات القوية التي لا يثنيها أي عائق**»، مالذي ينبغي قراءتُه؟ **الإرادة، الطاقة، العناد، المُكابرة**، الخ. لا يُحيل الموحِي إلى اسمٍ بقدر ما يُحيل على مُركَّبٍ ترادُفيّ، نتكهَّن بنواته المُشْتَرَكة، في الوقت الذي يجرفنا فيه الخطاب نحو إمكاناتٍ أُخرى ونحو مدلولاتٍ مترابطةٍ بأواصر وثيقة: فتنغمس القراءة على هذا النحو في نوعٍ من الانزلاق الكِنائي، يُضيف كلُّ مرادِف إلى جاره سِمةً ما وانطلاقاً جديداً: العجوزُ الذي أُوحِيَ، أوَّلاً، بأنه «هشٌّ» ضعيفٌ، ما لبث أن قيل عنه إنه ينبغي حِفظه بعناية فائقة «**في زجاج**»، صورةٌ يجب أن نستنبط منها مدلولات الصلابة والثبات والتهشُّم الجافّ والحادّ القاطع. هذا الانتشار هو، في جوهره، حركة المعنى: المعنى ينزلق ويتماسك في الوقت الذي يتقدّم فيه؛

لاينبغي تحليله، بل يجب، على العكس من ذلك تماماً، وصفُه من خلال تَوسُّعاته وانتشاراته، وتساميه المعجمي والكلمة التجنيسية، التي يحاول دائماً اللحاق بها: يلزم أن يتحدّدَ موضوعُ علم الدلالة في تركيب المعاني وليس في تحليل الكلمات. غير أن علم دلالة التوسُّعات والانتشارات قد وُجِد، بكيفية ما، من ذي قبل، وهو ما نُسمّيه بالموضوعاتية[1] المَوْضَعةُ، من جِهة، خروجٌ عن القاموس، وتَـتبّعٌ لبعض سلاسل الترادف (**مُشاغب، مُضطرب، غير مستقر، مُنحلّ**) والاستسلامُ لتسميةٍ قيد الانتشار (قد تنجُم عن حِسّيةٍ ما)، ثمّ تعود، من جِهةٍ ثانيةٍ، إلى محطاتها المُـهمة لكي تعيد إطلاقَ صيغةٍ ما من صِيَغها الثابتة (**«ما لا ينعقد»**[2]؛ لأن مردودية سَيْمةٍ ما وقابليتها للّحاق بنسقٍ موضوعاتي، تخضع لمدى تكرارها: من المفيد أن نستخرج من عدوانية صرّازين حركةَ - تمزيقٍ (أثراً متكرراً)؛ ما دام هذا العنصر سنعثر عليه في دوالّ أُخرى؛ على النمط ذاته، لن تحظى **عجائبية** العجوز بأية قيمةٍ دلاليةٍ ما لم يستطع تجاوز الحدودِ البشرية، وهو أحدُ «المُكوّنات «الأوّلية للكلمة (أحد «أسمائها» الأُخرى)، أن يتفرّق في مكان آخر. قراءةُ وفهمُ وموْضَعةُ (النص الاتّباعي على الأقل)، هي بهذا المعنى **تراجعٌ** من اسمٍ إلى آخر، انطلاقاً من السدّ[3] الدلالي؛ (هكذا نسحبُ إلى الخلف **عدوانيةَ** صرّازين، على الأقل حتى أقصى **المغالاة**، وهي اسمٌ غير مناسبٍ **لما يتجاوز الحدود ويخرج عن نطاق الطبيعة**). بدهيٌّ أن هذا التراجع مُشَفَّر: لمّا يتوقف تفكيكُ عُلَب الأسماء المتداخلة، يتولّد مستوى نقديٌّ، والأثر الأدبي ينغلق؛ تصبح اللغةُ، التي ننهي بها التحويل الدلالي، طبيعةَ العمل الأدبي وحقيقتَه وسرَّه. لا شيء غير الموضوعاتية اللانهائية، فريسةِ التسمية التي لا تَنْحدّ،

---

(1) La thématique. وسيليها ورود مصطلح la thématisation: أي تحديد الموضوعات. انظر الهامش الخاص بها أعلاه.

(2) «ce qui ne prends pas»: ولا ينعقد ولا يتصلّب ويبقى رجراجاً، غير قارّ، ما لا يترسخ. كالمربّى واللبن الرائب والمايونيز والصباغة الخ.

(3) la butée: الكابح أو السدّ. جهاز آلي يحدّ من حركة شيء أو آلة أو جهاز، أو يحصرها للتحكّم فيها؛ سدّ؛ دعامة.

يستطيع احترامَ الطابع الدَّيْمومي للّغة ولإنتاجية القراءة، وليس أبداً جدولَ منتوجاتها. غير أن الإنتاج الكِنائي للّغة، في النص الاتّباعي، ليس مُسَلّماً به من ثَمّ كانت حتميةُ رمية النّرد، التي توقِف وتُثَبِّت انزلاقَ الاسماء: إنها الموضوعاتية.

(160). **أخافَ أساتذتَه منه بقدر ما أشاع الخوفَ في نفوس أترابه. • سَيْمة. خطر.**

(161). **عِوَضَ أن يُركّز على تلَقُّن مبادئ الإغريقية، كان ينخرط في تصوير الأب المبجَّل، الذي يفسِّر لهم مقطعاً من تيوسيدوس. ويُخطّط صوراً لمعلم الرياضيات والأبِ مديرِ الدروس ولأعوان الخدمة والمُصحِّح، ويُـلطِّخ الجدرانَ برسومٍ وتخطيطاتٍ غير مُحدَّدة المعالم. • سَيْمة.** وحشية (يسلك صرّازين سلوكاً مُعاكساً، غيرَ معقول، لا يخضع للمعايير، وشاذاً عن حدود «الطبيعة»)•• **سَيْمة. موهبة** (الرسم). استُلَّ المدلولُ من شِفرةٍ ثقافية: الكسول العبقري الذي ينجح خارج الأنشطة المُقنَّنة للفصل المدرسي.

(162). **عِوَضَ إنشاد الأمداح تمجيداً للرب في الكنيسة، كان يلهو خلال الشعائر بتمزيق مقعد، • سَيْمة. انعدام الورع.** ليس انعدام الورع، هنا، بلا مبالاة، ولكنه استفزاز. صرّازين شخص مُنْتهِك (وكذلك سيكون في المستقبل). لا تكمُن انتهاكيتُه في تجاهل الفروض الدينية، وإنما في تجاوزها ومُضاعفتها (محاكاتها محاكاةً ساخرة) بنشاطٍ مقلوب، جنسيٍّ واستيهامي: هو نشاط التمزيق. •• **سَيْمة. تمزيق.** تدمير الشيء الكلي والتراجع (المُتكالب) نحو الشيء الجزئي، سيظهر من جديد استيهامُ التقطيع إلى أجزاء والبحث عن الفيتيشي[1]، حينما لن يكفّ صرّازين عن تعرية زَمْبينِلّا في ذهنه لرسم جسمها وتصويره.

41. العَلَم.

نتحدث هنا، أحياناً، عن صرّازين كما لو أنه قد وُجِد فعلاً، وكان له

(1) Le fétiche: شيء ما، طبيعي أو صناعي، اعتبرتْه ديانةٌ أو طقوس واعتقادات ما، لدى جماعة بشرية معينة، تجسيداً ومظهراً وأداة لقوى عظمى غيبية (فوق طبيعية وفوق بشرية) يحظى بقدرات سحرية؛ صنم معبود. الإنسان المعاصر يجعل من عضو جسدي معين تجسيداً للمُتعة الجنسية ولرمزية الجنس والرغبة.

مستقبلٌ، ولاوعيٌ وروح؛ لكن ما نتحدّث عنه، هو **صورته** البلاغية (شبكةٌ غير شخصية من الرموز المستعمَلة تحت العلَم صرّازين)، وليس **شخصه** (حريةٌ أخلاقية لها دوافعها وامتلاؤها الشديد بالمعنى)؛ نُنَمّي إيحاءاتٍ ولا نتَتبّع تحرّيّاتٍ واستقصاءات؛ لا نبحث عن حقيقة صرّازين وإنما نبحث عن نظامية موْضِع (انتقاليّ) في النص: نضع علامةً على هذا الموضع (تحت اسم صرّازين) لكي يدخل ضمن دفوعات وحجج الجهاز الإجرائي السردي، في شبكة المعاني الغامضة والمُبهمة، وفي تعددية الشِّفرات. إننا، ونحن نستعيد كُلّ مرةٍ عبر الخطاب الاسمَ الخاص الذي يُطلقه على بطله، لا نفعل شيئاً أكثر من السير على هذي الطبيعة الاقتصادية **للاسم** إنه في النسق الروائي (أفي غيره أيضاً؟) أداةٌ للتبادل: يسمح باستبدال وحدةٍ اسميةٍ بمجموعةٍ من السِّمات من خلال ربط علاقة تساوٍ بين الدليل (العلامة) وهذه المجموعة؛ إنه حيلةٌ حسابيةٌ تؤدي، بناءً على مبدأ تكافؤ الثمن، إلى تفضيل السلعة المكثفة على السلعة الكبيرة الحجم. غير أن التصريح بالوظيفة الاقتصادية (الاستبدالية، الدلالية) **للاسم** لا يتمّ دائماً بالصراحة الكافية. من ثَمّ تنوعّت شِفرات الأعلام. أن يُسمّي كاتبٌ، مثل **فورتيار**(1)، شخصياته بأسماء من نوع: (**جافيت**، **نيكوديم**، **بيلاستر**...) فهو - دون أن يتجرّد من شفرةٍ معينةٍ نصفُها برجوازيٌّ ونصفها الآخر كلاسيٌّ- يُعضِّد الوظيفة البنيوية **للاسم** ويصرِّح باعتباطية الاسم، ويُجرِّده من طابعه الشخصي، ويَقبَل العُملةَ النقدية للاسم كمؤسسةٍ خالصة. التفوّه بأسماء مثل **صرّازين**، **روشفيد**، **لانتي** **وزَمْبينِلا** (دون الحديث عن **بوشردون** الذي وُجد في الواقع) فمعناه الادّعاءُ بأن البديل العَلَمي **ممتلئٌ** بشخصٍ (مدنيٍّ ووطنيّ ومجتمعي)، ومعناه الاشتراط بأن تكون عُملة التسمية ذهبيةً (وليس متروكةً لعبَثية الأعراف). كلّ تدميرٍ، أو كلّ خنوعٍ روائي، يبدأ، إذن، من **الاسم الخاص**: مهما امتاز المقام المجتمعي

(1) **أنطوان فورتيار** Furetière: (1619-1688) شاعر وكاتب حكايات وخُرافات وروائي ومؤلف لمعجم مشهور. كما اهتم بالتاريخ القديم والحضارات الشرقية. من مؤلفاته: **رحلة المريخ** (1653)؛ **الرواية البرجوازية** (1666)؛ **مقالة عن معجم كوني** (1648)؛ وأخيراً معجمه الكوني الفرنسي، من أسماء شخصياته: *Javette, Nicodème, Belastre*.

للسارد البروستي بالدِّقة، ومهما تمّ التدقيق في شأنه، فإن عدم تسميته- المُحافَظ عليها رغم كُلّ الأخطار المُحدقة- تتسبّب في تقلّصٍ رئيسٍ في الوهم الواقعي: فحتى **الأنا** البروستي ذاتُه لم يَعُد اسماً (على النقيض من الطبيعة الاسمية للضمير الروائي، (**حل 38**))؛ لأن اضطرابات العمر لغّمتْه وفسَختهُ؛ فأضاع، بسبب التشويش والضبابية، زمنَه السير- ذاتي. الباطلُ- اليوم- في الرواية ليس هو الطابع "الروائي"، وإنما الشخصية؛ فما لم يَعُد مُمكناً اليومَ كتابتُه هو **العَلَم**.

(163). **أو ينحَت، إذا ما اختلس قطعةَ خشبٍ، صورةَ إحدى القدّيسات. وإذا لم يتوفّر لديه خشبٌ أو حجرٌ أو قلمُ رصاصٍ، جسّد أفكاره في لباب الخبز.** • **سَيمة**. **موهبة** (النحت). يكتسي عجنُ لبابِ الخبز - وهو تصوير استباقي للحظة التي سيَعجن فيها صرّازين الصلصالَ، الذي مثّل به جسد زَمْبينِلّا- قيمةً مزدوجةً: واحدةً إخباريةً (تكوّن تعريفُ صرّازين بتخصيص الجنس «**الفنان**» إلى النوع «**النحّات**»)؛ وثانيةً رمزيةً (تُحيل إلى استمناء المتفرج الوحيد)، سيعود إليها الخطاب في مشهد الصُّفة. رقم. 267).

(164). **فإما أن يُقلّد شخوصَ اللوحات التي تُـزيّن جناحَ جوقةِ الترتيل، وإما أن يختلِق شخوصَـه؛ تاركاً دائماً في موضِعه تخطيطاتٍ أوّليةٍ لصورٍ وتماثيل خامّ؛ طابعُها الفاسقُ يُرسّخ اليأسَ لدى الآباء الأكثر شباباً، ويُؤدي التّمعُنُ فيها بالآباء اليسوعيين الشيوخ إلى الابتسام.** • **سَيمة**. **إباحي** (العجن نشاط جنسي). •• **إحالة**. **نفسيات الأعمار** (الشبانُ مُتشدّدون والشيوخ مُتسامحون).

(165). **أخيراً، إذا صدّقنا النشرةَ الإخبارية للمعهد، الذي درس فيه، فقد طُرِد،**
• **حدث**. «**معهد داخلي**»: 2: محكوم عليه بالطرّد من المعهد.

(166). **لأنه نحَت من عود حطبٍ كبير ــ وهو ينتظر، ذاتَ جمُعةٍ مقدّسةٍ، دورَه للمثول عندَ كرسي الاعتراف ــ تمثالاً له شكل المسيح. إن انعدام الورع المنقوش في هذا التمثال كان قوياً إلى درجة لا يُمكن معها إلا إنزالُ العقوبة بالفنّان. ألَـمْ يتجرّأ على وضع هاتِه الصورة المتوسطة الوقاحة فوقَ بيت القربان.** • **سَيمة**. **موهبة** (نحّات). •• **سَيمة**. **انعدام الورع** (يربط الانتهاكُ الدينيّ بالإيروسي. راجع رقم. 162).

(167). **لجأ صرّازين إلى باريس هارباً من تهديداتٍ** • حدث. «المهنة»: 1: الذهاب إلى باريس.

(168). **لعنة الأب؛** • رمز. الأب والابن: **طباق**: ب: الابن اللعين.

(169). **مُتسلّحاً بإحدى هاتِه الإرادات القوية التي لا يُثنيها أيّ عائق. لبّى ناديَ عبقريتِه ودخل معملَ بوشردون للنحت.** • سيمة. عناد (كذلك، سيُعاند صرّازين في حبه لزَمْبينِلّا، ثم في مُخادعة نفسه حول طبيعتها، ليس «عناده» شيئاً أكثر من دفاع عن تخيُّله). •• حدث. **«مهنة»**: 2: التحاقه بمعمل معلم عظيم لتعلُّم المهنة.

(170). **يعمل طَوالَ النهار، وفي المساء، يذهب لِيتسوَّل ما يسدُّ به رمقَ جوعِه.** • إحالة. **مسكوكة**: الفنّان الفقير والشجاع (يعمل نهاراً لضمان قوت يومه ويبدع ليلاً، أو عكس ذلك، كما هو الحال هنا).

(171). **سرعانَ ما تبيَّنَ بوشردون – وقد أثار إعجابَه تقدّمُ الفنّان الفتيّ وذكاؤه –** • سيمة. **عبقرية** (العبقرية تُتوّج موهبة الفنّان، راجع رقم. 173).

(172). **مدَى البؤسِ، الذي كان يُقاسيه تلميذُه؛ فأغاثه، وأحاطه بالعطف، وعامَله معاملةَ الوالد للولَد.** • لا يُعوِّض بوشردون الأبَ، وإنما يحلّ محلّ الأم، التي أدّى غيابها (رقم. 153) إلى انحراف الولد نحو الإباحية والمبالغة والاستمناء؛ إنه مثل الأم يُخمِّن ويَحْضن ويساعد (رمز. الأم والابن).

(173). **ثم، لما تجسّدتْ عبقريةُ صرّازين** • سيمة. **عبقرية**. عبقرية صرّازين ضرورية ثلاث مرات («محتمَل»): فهي ـ حسب الشِّفرة الثقافية (الرومانسية) ـ تجعل من صرّازين كائناً موسوماً، يتصف بالخروج عن المعايير؛ وهي، حسب الشِّفرة المأساوية، تشجُب خُبثَ قدرٍ «يستبدل» موتَ فنانٍ كبير بحياةِ خَصِيّ، أي **الكُلّ** مقابل **اللاشيء**؛ وهي، من حيث الشِّفرة السردية، تُبرّر الكمالَ، الذي سيطبع تمثال زَمْبينِلّا، أصل الرغبة المنقولة إلى **الأدونيس**.

(174). **في عمل من تلك الأعمالِ الفنية، التي يتجلّى فيها صراعُ الموهبةِ المستقبلية ضدَّ فوَرانِ الشباب،** • **إحالة**. شِفرة الأعمار وشِفرة **الفن** (الموهبة كسلوك مُنضبط، والشباب كفَوَران).

42. شِفْرات الطبقة.

ما الفائدة من محاولة إعادة تكوين شِفرةٍ ثقافية، ما دامت القاعدة التنظيمية التي تحكُمها ليست قطُّ سوى منظور أيِّ طريقة إبصار (وفق عبارة پوسان)[1]؟ مع ذلك، فإن فضاءَ شِفرات عصرٍ ما يُشكّل نوعاً من "النسخة العلمية المبتذلة[2]"، التي ستَسْتَوْجب ذات يوم عناءَ القيام بوصفها: ماذا نعرف بـ«كيفية طبيعية» عن الفن؟ -«إنه إكراه»؛ ماذا نعرف عن الشباب؟- «إنه مشاغبٌ ومشاكس»... إلخ. إذا جمّعنا كل هذه المعارف والمعلومات المبتذلة، تشكَّل لدينا وحشٌ هائل، هو الأُدلوجة. **تَقلِب** الشِّفرةُ الثقافية، بوصفها جزءاً من الأُدلوجة، أصلَها الطبقي (المدرسي والمجتمعي) إلى مرجعٍ طبيعي، وإلى إثباتات الأمْـثال والحِكم. إن المثَل الثقافي كاللغة التدريسية واللغة السياسية تماماً -وهما بدورهما لا يُـشكّكان

(1) نيقولا پوسان Poussin (1594-1665)، فنّان تشكيلي (صباغ) فرنسي، أكبر ممثل للصباغة الاتباعية في أوروبا عامة، ولا سيما في إيطاليا وفرنسا واللوكسمبورغ خلال ذلك القرن. عُرف بلوحاته التاريخية والدينية المليئة بالحركة والحيوية والتي يغلب عليها أحياناً الطابع المأساوي. اعتقد دائماً أن الحكمة والفضيلة يُمكن تعليمهما للناس بواسطة الصباغة. من أهم أعماله: لوحاته عن "**القديس إغناثيو دي ليولا**"، "**وحي الشاعر**"، "**ڤينوس وأدونيس**" "**طفولة باخوس**" "**الفرار من مصر**"، "**ديوجيـن.** "، "**مجزرة الأبرياء**" و"**الأسرة المقدسة**" الخ. يضع پوسان، الذي يعتبر، أيضاً، أحد علماء فن الصباغة في عصره، بصدد عملية قراءة اللوحة، مصطلح "prospect" مقابل زوجه "aspect" يقول مُعرّفاً له في رسالة من رسائله: "**المظهر البسيط عمليةٌ طبيعية. ما أُسميه بالمنظور [أو عملية الرؤية] عمليةٌ عقلية خاضعة لثلاثة أشياء: العين وشعاع الإبصار والمسافة بين العين والشيء**" **رسائل پوسان**، الطبعة الفرنسية، ص91؛ للتوسع انظر مداخلة **لوي مران** عن "قراءة اللوحة من منظور ن. پوسان" في "**دفاتر المؤتمر الدولي للدراسات الفرنسية**"، 28 يوليو 1971، المجلد 24، ع24، سنة 1972.

(2) la vulgate: النسخة العلمية الرائجة، أو المبتذلة، من كتاب مقدس أو ذي قيمة مركزية في بابه.

أبداً في تَـكْرار أحاديثهما (فجَوْهرُهما هو العبارات المسكوكة)- يُقزِّز ويدفعُ إلى إنتاج قراءةٍ غير متسامحة. النصُّ البلزاكي مُشبَعٌ به حتى النخاع: فبالشِّفرات الثقافية يَفسُد ويَتفسَّخ ويتقادم ويخرج عن نطاق الكتابة (باعتبارها عملاً **مُعاصراً دائماً**): إنه العُصارة والزبدة المُترسِّبة لِمَا لا يُمكن إعادةُ كتابته. هذا التقيّؤ للمسكوك هو ما تسعى السخرية، بمشقة وبوسائل خارقة، إلى علاجه من امتلاك الشياطين التي تسكنه، كما رأينا (**بك**: 22)، لا سيما وأنها لا تستطيع فعل أي شيء أكثر من إضافة شِفرةٍ جديدةٍ (مسكوكٍ جديد) للشِّفرات والمسكوكات التي تَدَّعي أنها تعالجها من المسّ الشيطاني[1] السلطة الوحيدة التي يمتلكها الكاتب ضدَّ دُواخ المسكوكات هذا (هو أيضاً دُوَاخ «البلادة» و«الابتذال»)، هو أن يَـلِجها بدون علامات تنصيص، وذلك باجتراح نصٍّ وليس محاكاة ساخرة. هذا ما فعله غوستاف فلوبير في **بوفار وبيكوشيه**[2]: النسّاخان ناسِخا قوانين (إنهما، إذا جاز التعبير: **بليدان**)، لكن بما أنهما، هما بالذات، يُواجهان بلادةَ الطبقة، المحيطة بهما، فإن النص الذي يعرضهما في المشهد، يفتتح سلسلة دائرية، ليس لأحد فيها (ولا حتى المؤلف) من هيمنةٍ على أحد؛ هذه هي الوظيفة الحقيقية للكتابة: تحقيرُ واستِبْفاه وإلغاءُ سلطةِ (تهديدِ) لغةٍ لأُخرى، وتفكيكُ اللغة الاصطلاحية بمجرد تكوُّنها.

---

(1) exorciser: فعل يعني: عالج من المسّ الشيطاني؛ عزم؛ رقى؛ طرد الشياطين من جسد بشري أو من مكان ما.

(2) Bouvard et Pecuchet: رواية **لغوستاف فلوبير**، بقيت ناقصة، لكنها نُشرت بعد موته، وإن كان قد بدأها قبل موته بكثير. محتواها أن ذات نهار قائظ بباريس، التقى بوفار وبيكوشيه: فاكتشفا أنهما يُمارسان المهنة نفسها، وهي النّساخة؛ خلال تبادلهما لأطراف الحديث، اكتشفا أن أحلامهما وتطلُّعاتهما واهتماماتهما متشابهة: منها أنهما يَودّان العيش بالبادية. هكذا، فإن ميراثاً ضخماً ما لبث أن مكّنهما من تحقيق حلمهما، فامتلكا ضيعة في الكالفادوس، وتعاطيا الفلاحة وما تفرّع عنها؛ إلا أن عجزهما عن حسن الفهم والتسيير الناجع جعلهما لا يجنيان أسوأ النتائج فقط، وإنما يحصدان الكوارث إثر الكوارث. النتائج ذاتها كانت في انتظارهما حين قرّرا التعاطي للعلوم بأنواعها: الصرفة والصورية والإنسانية والاجتماعية، وبمُختلف فروعها، كالحفريات والأدب والسياسة والحب والفلسفة والرياضة واللاهوت الخ. بعد هذا المسار المؤلم، قرّرا العودة إلى مهنة البلادة: مهنتهما الأُولى. وكأن لسان حالهما يُمثّل بالمثل المغربي الشهير: "حرفة بوك لا يغلبوك".

(175). **حاولَ بوشردون المفضالُ أن يُعيده إلى عناية الوكيل العجوز. سكَنَ حنقُ الأب أمامَ سلطةِ النحّات الشهير. هنّأتْ بزانسون، عن بَكرةِ أبيها، نفسَها على إنجابِـها لشخصيةٍ ذات مستقبلٍ عظيم. عمِل الوكيلُ، الممارسُ البخيلُ - خلالَ المرحلة الأُولى من النشوة التي غمَره بها تملُّقُ كبريائه- على توفير الإمكاناتِ الكفيلة بإظهار ابنه بالمظهر الرفيع في المحافل العامة.** • رأينا الجدول: **مبارك\لعين.** يُمكن أن نفترض أننا نتوقّر هنا على حدّ ثالث: **مُتصالِح.** لكن هذا الحدّ الجدلي غير مقبول، إذ ليس له من قيمة إلا على مستوى الأحدوثة، وليس له من قيمة على المستوى الرمزي، حيث قُدِّمت اللعنةُ (الإقصاء) خارج الزمان. تستمدُّ هذه المصالحة قيمتَها من مهندسها [بوشردون]، وهو دور يؤكّد طبيعتَه كأم: للأم، بوصفها رِهاناً، سلطة تغيير مسار الصراع بين الأب والابن (سنرى قريباً كيف أن بوشردون، بوصفه أمّاً، سيحمي صرّازين من التجربة الجنسية) (**رمز. الأم والابن**).

(176). **الدراساتُ الطويلة الأمد والشاقّةُ في النحت، التي فرضها بوشردون على صرّازين،** • **إحالة. شِفرة الفن** (التعلُّم الشاق لفن النحت). الشائع أن النحت صراعٌ مع المادة، وليس مع التشخيص، كما هو حال فن الصباغة؛ إنه فن من فنون خلْق العالم، فن الاستخراج[1]، وليس فنَّ تغطية، إنه فن اليد التي تَقبِض.

(177). **روّضت... لمدةٍ طويلة، الطبعَ المُتهوّرَ لعبقريّتِه الوحشية. لقد تكهَّن بوشردون بمقدار العنف الذي تنطلق به العواطف من أغلالها في هذا الروح اليافع،** • **سَنيمة.** مُغالاة (إفراط ومبالغة، المُتجاوِز للحدود).

(178). **الذي يُـحتَمَل أن يكون أكثرَ عنفاً وقسوةً من عواطف مايكل أنجلو؛** • **إحالة. تاريخ الفن،** الصّنافة [النَّمْذجة] النفسانية للفنانين الكبار (لو أن صرّازين كان موسيقياً، ولو أن بلزاك كان قد وُلِد نصفَ قرن بعد ذلك، لتعلّق الأمرُ حينئذ ببيتهوڤن[2]؛ وفي الأدب ببلزاك ذاتِه،... إلخ).

---

(1) extraire/couvrir.

(2) **لودڤيك ڤان بيتهوڤن**: ولد ببون سنة 1770 وتوفي بڤيينا سنة 1827. عانى من الصمم منذ شبابه ومن البؤس والوحدة. كل ذلك لم يَحُل دون أن يُعتبر وريثاً أصيلاً للتراث الموسيقي النمساوي الاتّباعي، والعامل الأول من أجل نقله نحو العهد الرومانسي. =

(179). فخنق طاقتَها بإخضاعها لثِقَل الأشغالِ المتواصلة. نجَح في كبْح جماحِ الاندفاع الخطير، الذي اتَّصف به صرّازين، ضمنَ حدود الاعتدال، سواء بمنعِه من العملَ أوباقتراحَ تَسْلِيَاتٍ عليه، كلّما رأى أنه قد جرفَتْه فورةُ فكرةٍ مّـا، أو أن يُفَوِّض إليه إنجاز أشغالٍ بالغة الأهمية، كلما رآه مقبلاً على الارتماء في أحضان الضياع. • **سَنِمة**. مغالاة. •• يسهَر بوشردون على عمل صرّازين، مثل أمّ بورجوازية تريد من ابنها أن يتخرَّج من مدرسة البوليتكنيك[1] (ولكن يسهر أيضاً، مثل هذه الأم البرجوازية، على حياته الجنسية (**رمز. الأم والابن**).

(180). إلا أن اللطافةَ كانت، دائماً، إزاءَ هذا الروح المشتعلِ حماساً، أقْـدرَ الأسلحةِ جميعِها، ولم يستطع المُعلّمُ أن يفرض كُلَّ تلك السيطرة على تلميذه إلا بتأجيجه للاعتراف بالجميل من خلال طيبوبته الأبويّة. • اللطافة (العذوبة) سلاحٌ من أسلحة الأم: رمزياً، أليس الأب اللطيف أُمّاً (**رمز. الأم والإبن**). •• **إحالة**. الشِّفرة الحِكْميّة (**«اللطافة أفضل من العنف»**).

43. التحويل الأُسلوبي.

أحاديث الشِّفرة الثقافية أمثالٌ ضمنية، كُتِبت وَفق هذا النمط الإلزامي، الذي يُعبّر به الخطاب عن إرادةٍ عامة، أي عن قانونٍ مجتمعي، يُحتّم ويُرسّخ، بصفةٍ دائمة، القضيةَ التي يتبنّاها؛ بل وأكثر من ذلك: لا يُمكن نقضُ وفضح الشِّفرة الثقافية، التي تُدعّم التحدُّث، إلا لكون هذا الأخير قابلاً للتحويل إلى مَثَلٍ وإلى حكمةٍ وإلى مُسلّمة: فالتحويل الأُسلوبي «يُثْبِت» الشِّفرة، يُعرّي البنية، ويكشف عن المنظور الأيديولوجي. ما هو سهل على الأمثال (صيغتها التركيبية بالغة القِدم وذات تكوينٍ خاصٍّ جدّاً)، نجده أقل سهولةً بكثير حينما يتعلّق الأمر

= تأثّر بهايدن وموزار وغلوك. نبغ في عدد من الفنون الموسيقية، كالمعزوفات البيانية وموسيقى الحجرات، رغم اشتهاره بالفن السمفوني فقط. مجَّد البطولة والقوة والعظمة. لقد أثّر تأثير مستمراً وقوياً في الموسيقى الغربية على مدى عشرات السنين. من أشهر أعماله: سمفونيته التاسعة والرباعيات والثلاثيات والسوناتات.

(1) l'école polytechnique: من أرقى وأعرق المدارس الفرنسية العليا، التي تُكوِّن النخبة العلمية والتقنية الممتازة.

بالشِّفرات الخطابية الأُخرى؛ ذاك لأن النموذج الجُمَلِي، والمثال، والجدول، الذي يُعبّر عن كل واحدةٍ منها، لم يتمّ استنباطُه (بعد). يُمكن أن نتخيّل، رغم ذلك، أن الأُسلوبية، التي لم تنشغل إلى حد الآن إلا بالانزياحات[1] والظواهر التعبيرية ـ وبعبارة أُخرى: **الفرادات** اللفظية ولهجات الكاتب الشخصية[2] ـ تغيّر من موضوعها تغييراً جذرياً، وتتشبّث أساساً باستخراج نماذج (قوالب) الجُمل، والأسجاع والقوافي والإيقاعات والهياكل الأساسية والبنيات العميقة؛ بكلمةٍ واحدة، أن تصبح الأُسلوبية هي الأُخرى تحويلية؛ بذلك تكفّ عن أن تبقى مُجرّدَ إقليم صغيرٍ ضمن التحليل الأدبي (مُختزَلٍ في بعض الثوابت الفردية على مستوى التركيب والمعجم)؛ وأن تصير، بعد أن تتجاوز تعارض المحتوى والشكل، أداةَ تصنيفٍ أيديولوجي؛ لأن من المُمكن، بعد العثور على هاتِه النماذج، أن نضع كُلَّ مرّةٍ، على طول شاطئ النص، كُلَّ شِفرةٍ وصدرها مُشرَعٌ على السماء[3]

(181). **في الثانية والعشرين، تخلَّص صرّازين قسْراً من التأثير المُنقِذ، الذي مارسه بوشردون على تقاليده وعاداته.** • إحالة. التأريخ - ضبط تواريخ الأحداث- (بلغ صرّازين الثانيةَ والعشرين من العمر لما سافر إلى إيطاليا). •• حدث. «مهنة: 3:» مفارقة الطالب للمعلم. ••• لا يُمكن لـ «التأثير المُخلّص» الذي مارسه **بوشردون** على صرّازين، «الإباحي» أن يكون إلا أخلاقياً، حتى وإن كان في نهاية المطاف لصالح الفن: لقد حمت الأم الميولَ الجنسية للشاب وحافظت عليها وألغتها. يدلّ استبعاد الجنس من حياة صرّازين على فُقدان الرغبة في الاستلذاذ الجنسي[4] **(الأفانِزيس)**، الإخصاء، الذي أصابه قبل أن يتعرَّف على زَمْبينِلا بوقتٍ طويل: يبدو أن الخَصِيَّ قد

---

(1) l'écart: **انزياح**؛ -تفاوت.

(2) l'idiolecte: لهجة فردية؛ - اللهجة الشخصية لكاتب ما؛ - الأُسلوب الخاص بكاتب مُعيّـن؛ **الفرادات** اللفظية والعادات أو الاستعمالات التي تختص بها ذات أو جماعة مغلقة أو شبه مغلقة. اللهجات الشخصية والخاصة بالذوات.

(3) ventre en l'air.

(4) l'aphanisis: فقدان تام للقدرة على الاستلذاذ الجنسي. انعدام بروز الرغبة الجنسية لدى الكائن البشري، أو عيب يصيبه. انعدام القدرة على الاستلذاذ. إرنست جونس (1948) يرى أن الخوف منه أسبق وأقوى من الخوف من الخصاء. أما جاك لاكان (أربعة مفاهيم نفسانية..) فيرى أن رُهاب زوال الرغبة الجنسية ناجم عن الخِصاء السابق عنه.

خلَّصَه منه لفترة (من ثَمّ كانت اللذة «الأُولى» التي أحس بها صرّازين في المسرح) ليعود لاحقاً ويغرقه فيه إلى الأبد («**لقد أنزلتِني إلى مستوى سفالتك**»، رقم. 525)؛ لن تكون زَمْبينِلّا، إذن، وفي كل الأحوال، بالنسبة إلى صرّازين، سوى **ضمير** ما كانه هو دائماً (رمز. فُقدان الرغبة في الاستلذاذ الجنسي).

(182). **تحمَّل أوزارَ عبقريتِه، لما حازَ جائزةَ النحت**، • حدث. «مهنة: 4:» ربح جائزة.

(183). **التي أسّسَها المركيز دو ماريني شقيقُ السيدة بومبادور، الذي طالما بذل الغاليَ والنفيس من أجل الفنون**. • إحالة. **التاريخ** (السيدة دو بومبادور).

(184). **أطرى ديدرو على تمثال تلميذ بوشردون، مُعتبراً إياه رائعةً فنية**. •حدث. «المهنة: 5:» تكريس صرّازين من لدن ناقدٍ كبير. •• إحالة. تاريخ الأدب (.**ديدرو** ناقد الفن)

44. الشخصية التاريخية.

كتب **مارسيل بروست (ناحية الغرامانت**، طبعة لابلياد، II، **537**): «نرى... في مُعجم لأعمال بلزاك، حيث لا تظهر أشهر الشخصيات إلا وفق علاقتها بـ **الملهاة البشرية**، نابليون يحتلّ مكانةً أقل قيمة من مكانة رستينياك بكثير، ولا يحتلها إلا لكونه تحدَّث إلى آنسات النوارس الخمس»[1] هذه الأهمية الضئيلة هي، بالذات، التي تمنح الشخصيةَ التاريخية وزنها **الحقيقي** من الواقع؛ هذه **القلة**

(1) **رستينياك** Rastignac: الذي يبدو أهم بكثير من نابليون في **الملهاة البشرية** (في حين أن هذا الأخير لا يحتل مكانة في الرواية إلا لكونه تحدَّث إلى آنسات **النوارس الخمس**) شخصية رئيسة في الملهاة البشرية. لم يكفّ عن التطوّر والتحوّل منذ **الأب غوريو** 1819، مروراً بـ **الأوهام الضائعة** حتى **ممثّلون دون وعي**، 1945. شاب طموح من الذئاب الفتية ذات الأنياب الفولاذية الحادة والطويلة: مثال الوصولي والانتهازي الحسود، الطمّاع المكيافيلي، العملي السريع؛ نمُوذَجه في الحياة السياسي "ثيار Thiers"، الذي أصبح رئيساً للجمهورية الفرنسية.

القليلة هي مقياس الأصالة؛ لقد تمَّ إدماجُ: **ديدرو**، **السيدة دو بومبادور**، وفيما بعد، **صوفي آرنو**، **وروسو ودولباش**[1]، في الحكاية بكيفية مُوارِبةٍ وعَرَضيةٍ دون اتفاق، **وفي مجرى الكلام**، مرسومين في الديكور، دون أن يقْوَوا على الانفصال والتحرك بحيويّةٍ على الخشبة؛ لأن الشخصية التاريخية إذا اكتسْتْ أهميتَها **الواقعية**، فسيضطرّ الخطاب حينئذ إلى إضفاء طابع الجواز والإمكان عليها؛ وسيتسبَّبُ، بكيفيةٍ مُـفارقة، في نزع طابع الواقعية عنها (هذا هو حال شخصيات **كاترين دو ميديسيس** لبلزاك[2]، وروايات **ألكسندر دوما**[3] أو تمثيليات **ساشا غيتري**[4]، التي تُثير استحالةُ احتمالِ جوازِها الاستهزاء): إذ يلزَم دفعهم إلى التكلّم، وحينئذٍ، يفتضح أمرُهم كنصّابين. لكن الأمر سيصبح، على العكس من ذلك تماماً، إذا اكتفوا، فحسب، بمُخالطة جيرانهم المتخيَّلين، وذُكِروا فقط، كما لو كانوا في دعوةٍ إلى تجمّعٍ عامّ، فإن تواضعَهم يُسوّي - مثل هويس

(1) **ديدرو**، **السيدة دو بومبادور**، **صوفي آرنو**، وج. -ج. **روسو ودولباش**، هاتِه الأعلام مُعرّفة في هوامش "الملحق" أ، صرّازين بهذا الكتاب.

(2) Catherine de Médicis: ولدت في فلورنسا (1519) وتوفيت بفرنسا سنة 1589. ملكة فرنسا من 1547 حتى 1559. نشأت في روما، لأنها تيتّمت صغيرة. وورثت دوقية أوربينو. دخلت البلاط الفرنسي بعدما أصبحت زوجة لدوق أورليانس، الذي صار الملك هنري الثاني. عانت من منافسة عشيقة زوجها، التي احتلت الصدارة. غير أنها، بعد موت زوجها، أخذت زمام الأمور بيديها، وكذلك بعد موت ابنه فرنسوا الثاني. صارت وصية على العرش بعد تتويج شارل التاسع. كان عهدها عهد صراعات دينية بين البروتستانت والكاثوليك. بذلت، هي والوزير، جهدها من أجل السلم والمصالحة والتفاهم. رغم أنها ساعدت ابنتها على الزواج من بروتستانتي، فلم يمنعها ذلك من المساهمة في مذبحة سان برتيليمي. فقدت بعضاً من مكانتها بعد تتويج ابنها هنري الثالث. اهتمت بالفنون والآداب، وشيدت جزءاً من اللوفر وقصر التويلري.

(3) **ألكسندر دوما (الأب)** A. Dumas (1802-1870): كاتب روايات تاريخية ومسرحي، قريب من الرومانسيين، مؤلف **الفرسان الثلاثة وكونت مونتي كريستو وعشرون سنة من بعد** وروايات أخرى، جُلّها تُرجم إلى العربية مُبكراً.

(4) Sacha Guitry: **ساشا غيتري**، ولد سنة 1885 بسان بطرسبورغ وتوفي بباريس سنة 1957. ممثل وكاتب مسرحي (124 مسرحية) ومخرج وكاتب سيناريو وسينمائي (36 فيلما): منها "السم" والمجرمون واللصوص". كان له صيت وباع في مجالات نشاطه.

القناة[1] الذي يُسوِّي بين مستوَيَين مائيين ـ بين الرواية والتاريخ: إنهم يعودون ليدخلوا إلى الرواية كعائلة؛ وعلى نمط أسلافٍ ذائعي الصيت ومُبتذلين بشكلٍ متناقض، يُضفون على ما هو روائي طابعَ الواقع ورَونقَه، وليس رَونق المجد: إنها مفعولات (تأثيرات) واقعٍ مبالغٌ فيها حتى أقصى درجات المبالغة.

(185). **لم يَخْل إحساسُ نحّات الملك من عميق الألم، وهو يرى شاباً حدَثاً -** • حدث. «مهنة: 6:» الذهاب إلى إيطاليا. •• تألُّم بوشردون، وخوفُه كخوف أمّ حافظتْ على عُذرية ابنها، ثم فجأةً، رأتْه يذهب لقضاء الخدمة العسكرية في بلادٍ ذات عواطف حارّة (رمز. حماية ضد المُمارسات الجنسية).

(186). **وقد رعى بنفسه، وَفقَ المبادئ، جهلَه العميقَ بأمور الحياة- يرحل إلى إيطاليا.** • رفضت الأم السخية، لكن المُغالِية (المُفرِطة في كرمها)، إطلاعَ ابنها على «أمور الحياة»، من خلال إغراقه في أعمال متواصلةٍ إلى حدِّ التبليد (باستثناء الخروج إلى بعض الحفلات العامة)؛ لقد حكم بوشردون على صرّازين بحياة البكارة ومارس تجاهه دوراً إخصائياً (رمز. حماية ضد الجنس).

(187). **ظل صرّازينُ، طيلةَ ستِّ سنين، محميَ بوشردون.** • إحالة. تأريخ، تحديد تواريخ الأحداث (دخل صرّازين في السادسة عشرة من عمره إلى معمل بوشردون).

(188). **أصبح، منذ ذاك الوقت، مثلما كان كنوڤا، مُتعصِّباً لفنّه، ينهض باكراً، يدخل المعملَ ولا يغادره إلا بعد حلول الليل.** • سَيْمة. مغالاة. •• إحالة. تاريخ الفن (كَنوڤا).

(189). **لا يعيش إلا مع مُلْهِمته.** • رمز. حماية من الجنس. •• رمز. بغماليون.

---

(1) l'écluse: الهويس، جهاز يحصر مجرى الماء في نهر أو قناة أو بحيرة بقصد التحكّم، حسب المراد، في منسوبه صعوداً وهبوطاً وتسوية، بواسطة السدود أو الدفات أو العوائق المستعملة خصيصاً لذلك.

الإيحاء مُزدوجٌ (تناقض)؛ لا يمارس صرّازين الحب أبداً، إنه في حالة **آفانِزيس** (فقدان الرغبة الجنسية). صرّازين يضاجع، مثل بغماليون، تماثيلَه، إنه يوظف أيروسيته في فنه.

(190). إذا ما حصل أن ذهب إلى الكوميديا الفرنسية فبِحَثٌ من معلمه، الذي يجرُّه إليها جرّاً. كان يحسّ بانزعاجٍ شديدٍ، وهو في بيت السيدة جوفران وفي أوساط المجتمع الراقي، الذي حاول بوشردون أن يُدْمجه فيه، إلى حدِّ أنه فضّل البقاءَ وحيداً، وطلّق ملذاتِ هذه الحقبة الفاجرة. • إحالة. شِفرة تاريخية: عصر لويس الخامس عشر[1] **رمز.** حماية من الممارسة الجنسية.

(191). فلم تكن له من صاحبةٍ غيرُ النحت • حشو (تكرار) للرقم: 189: **رمز.** حماية من الجنس. **•• رمز.** بغماليون.

(192). وكلوتيلد، إحدى نجمات الأوبرا؛ حدث. «علاقة: 1:» مرتبط بعلاقة.

---

(1) **لويس الخامس عشر Louis XV** (1710 - 1774): ملك فرنسا، الملقب **بالمحبوب**، ابن دوق بورغونيه وحفيد لويس الرابع عشر. نجا بأعجوبة، في سن الثانية، من المرض الذي قضى على أبويه وأخيه. تلقى تعليماً جاداً وتاماً، حسبما قدر المؤرخون. في الخامسة خلف جده، لويس الرابع عشر الملك الشمس، على عرش فرنسا ونفارَّه (إقليم في إسبانيا)، تحت وصاية دوق أورليانس. تقلّد رسمياً منصب الملك سنة 1723. حظيت السنوات الأُولى من ملكه حتى منتصف الأربعينيات من القرن، وهي التي سلّم فيها الأمور لأعمامه وأساتذته مثل دوق فلوري، بالاستقرار النسبي والازدهار والسمعة الحسنة. لكن عزوفه، رغم ذكائه، عن العمل السياسي، وعدم المتابعة الجادة للتطورات، وعدم ترصّده للدسائس والمؤامرات، وعدم الاستماع للانتقادات، وانغماسه في حياة اللهو وارتباطه رسمياً بنساء متآمرات، كالسيدة دو بومبادور - أساء إليه وشوّه سمعته عند الشعب. وجعله غير قادر على اتخاذ القرارات اللازمة لمتابعة التطورات السياسية والاقتصادية في أوروبا الصاعدة، مما أثر على مكانة فرنسا داخل أوروبا (رغم استيلائها على كورسيكا واللورين) وفي المستعمرات (حيث خسرت فرنسا الجديدة في أمريكا، وخسرت مكانتها في الهند). لقد عرف عهده بعض الإصلاحات الجريئة وبعض النجاحات، لكن ذلك لم يَحُل دون احتفال خصومه وفئات من الشعب الباريسي احتفالاً بهيجاً بموته، حتى أن مراسيم دفنه جرت في السر، لكي لا يتعرّض نعشه إلى ما لا تُحمد عقباه.

(193). **ثم إن هذه القصة لم تُعمَّرْ طويلاً**. • حدث. «علاقة: 2:» الإعلان عن نهاية العلاقة. يقع الإعلان داخل الخطاب، وليس داخل القصة (ليس في العلاقة)، وهي الحالة التي كان من المحتمل أن تُرْوىَ فيها وقائع كانت قد أنذرت بالقطيعة: إنه، إذن، إعلان بلاغي. يُوحي قِصَرُ مدة العلاقة (تدل عليه لفظة «ثم») بتفاهتها: لم يُغادر صرّازين منفاه الجنسي بعد.

(194). **كان صرّازين يتّسم بما يكفي من الدمامة، رديء اللباس دائماً، ذا طبيعة مُتحرّرة، غير منتظم في حياته الخاصة**؛ • توحي الدمامة، رومانسيّاً (أي بفضل الشِّفرة الرومانسية)، بالعبقرية، بواسطة بديلِ العلامة، والإقصاء (**سَيمة**. **عبقرية**). لا تَرُدُّ الدمامة، على عكس الجمال، بأي نموذجٍ، إذ ليس لها أصلٌ كِنائي؛ لا مرجع آخر لها (**سلطة أُخرى**) غيرُ كلمة **دَمامة**، التي تدل عليها بشكل تقريريٍّ مباشر.

(195). **إلى حدّ أن الحوريةَ الشهيرةَ ما لبِثتْ أن أعادتْ، بسرعةٍ، النحّاتَ إلى محرابِ حبِّ الفنون، خوفاً من أية كارثةٍ قد يتسبَّب فيها**. • حدث. «علاقة: 3:» نهاية العلاقة.

45. التبخيس.

شروعٌ في ربط علاقة\إعلانٌ عن انتهائها\وضعُ حدٍّ لها: تدلّ أداة العطف على القِصر الشديد لعمر المغامرة (في حين جرت العادة أن العلاقة تخضع لألْف تمطيطٍ وتضخيمٍ واعتراضٍ روائي). بالمقارنة مع ذلك، وفي حقيقة الأمر، يُبَخِّس الحدثيّ، ببِنيته ذاتِها (هاتِه البنية التي تنعكس جيداً في بساطة مُتوالية «**علاقة**» ذاتها) من قيمة اللغة (إنجاز «الفعل»، حسبما يقال، أفضلُ من «الكلام»): ما أن يرجع العملُ الإجرائي إلى جوهره العملي- السلوكي، حتى يحقِّرَ الرمزيَّ **ويتخلّص** منه بواسطة حذف أدوات العطف والربط[1] بين أحاديث السلوك، يُبْتَذَل الفعلُ البشري، ويتقلّص إلى أفُقٍ من الحوافز والاستجابات، ويَتأَلْيَن[2] الجنسي،

---

(1) L'asyndète: **حذف، أو إغفال** إثبات، أداة العطف بين الوحدات، سواء أكانت مفردات أو جُملاً. ومنها حذف مفردات معينة من حديث ما.

(2) la mécanicité: الآلاتية. ومنه فعل: أَلْيَن.

ويُلْغى. هكذا، فإن علاقة صرّازين بـ **كلوتيلد تُبقِي**، بشكل مُتواليتها ذاته، على النحّات بمنأًى من التجربة الجنسية: عندما يتقلَّص العمليُّ- الحدثي إلى عناصره الجوهرية، مثل مجموعةٍ من السكاكين (سكاكين حذف أدوات العطف)، يصير هو نفسُه عنصراً خاصِيّاً، يطبقه الخطاب على صرّازين.

(196). **لا أعرف أيّةَ كلمةٍ طيبةٍ تفوهَتْ بها صوفي آرنو بهذا الصدد. أعتقد أنها اندهشتْ، لأن صاحبتها استطاعتْ أن تفوز برضاه بدلاً من التماثيل.** • **إحالة**. شفرة تاريخية: عصر **لويس الخامس عشر** (إباحي وروحاني -فكري). •• **رمز**. بعيداً عن الجنس. ••• **رمز**. **بغماليون**.

(197). **رحل صرّازين إلى إيطاليا سنة 1758. تأجّج خياله الجامح،** • **حدث**. «سفر»: 1: الرحيل (إلى إيطاليا). •• **إحالة**. تأريخ. (كان عمر صرّازين، إذن، في العام 1758، اثنين وعشرين سنة. راجع الرقم. 181).

(198). **تأجّج خيالُه الجامحُ، خلالَ السفرِ تحت سماءٍ نُحاسية، وألْهَبَه مظْهرُ المباني والتحفُ العجيبة، التي تملأ رحْبَ وطنِ الفنون. فذهَبَتْ بِلُبِّه التماثيلُ والجدارياتُ واللوحاتُ؛** • **حدث**. «سفر»: 2: سافر (يمكن تحليل وتغيير[1] هذا الحدّ المُكوِّن لإحدى المُتواليات الشهيرة، تغييراً لانهائياً). •• **إحالة**. **فن وسياحة** (إيطاليا أم الفنون الخ.).

(199). **حلَّ بروما** • **حدث**. «سفر» : 3: وصول.

(200). **مُفعَماً بحسِّ المنافسة. تفترسه رغبةُ نقشِ اسمِه ضمنَ لائحةِ أسماء مثلَ مايكل أنجلو والسيدِ بوشردون. هكذا، قَسَّم، خلالَ الأيام الأُولى، أيامَه بيـن الاشتغال**

---

(1) catalysable: قابل للتحفيز والإثارة؛ - للتهييج؛ - لإثارة التغييرات والتعديلات؛ من catalyse - تغيير يقع في سرعة العملية الكيميائية تحت تأثير مادة قادرة، بفعل وجودها فقط، أن تُحدث هذا التفاعل دون أن يُصيبها تغيّر أو فساد؛ - انحلال مادة وذوبانها وتفكيكها catalytique: مُحفِّز؛ مُهيِّج.

في معمل النحت وتفحُّصِ الآثارِ الفنية التي تعُجّ بها روما. • حدث. «سفر»: 4: بقاء (= إقامة). •• إحالة. تاريخ الفن.

46. الاكتمال

انطلق\سافر\وصل\مكث: السفر مُشْبَعٌ. انتهى، ملأ، التحق، وحّد، يُمكن القول 'إن هذا هو المُتطلَّب الأساسي للنص المُنْقرئ'[1]، كما لو أن خوفاً هَوَسيّاً يعتريه: خوفٌ من إغفال مفصلٍ ما. إنه خوفٌ من نسيانٍ يُولّد مظهر منطقٍ للأفعال والأحداث: الحدوُد وروابطُها موضوعةٌ (مُخْترَعة) بكيفيةٍ تجعلها قابلةً للاقتران والالتحاق بعضها ببعض، وللمُضاعفة والتّكرار وخَلْق وهْم استمراريةٍ ما. المُمْتلئ يُولّد الرسمَ المفترَض فيه أنه «يُعبِّر» عنه، والرسم يستدعي مُكَمِّلاً، هو التلوين: يُمكن القول إن المُنْقرئ يسْكنه رُهابُ الفراغ. ماذا سيكون حال حكايةِ سفرٍ يُقال فيها إن المسافر بقيَ دون أن يصل، وإن السفر تمّ بدون رحيل؛ مَحْكيٌّ لا يُقال فيه أبداً، بعد رحيل المسافر، شيءٌ عن وصول المسافر أو عدم وصوله؟ سيشكّل هذا المَحْكيّ فضيحةً، وإنهاكاً للمقروئية (لإمكان القراءة) بفعل النزيف.

(201). **حينما دخل ذات مساء إلى مسرح أرجنتينا**، • حدث. «مسرح»: 1: ولوج (المبنى).

(202). **الذي ازدحم أمامه جمهورٌ غفيرٌ يتدافع**، • حدث. «سؤال» (سيأتي فيما بعد): 1: واقعة تتطلّب التفسير.

(203). **كان قد قضى خمسة عشر يوماً في حالة الوجْد الشديد، الذي يَـغمُر كلّ الخيالاتِ الشابة، التي تُشاهد مَلِكةَ الخرائب.** • إحالة. روما العتيقة. •• إحالة. تأريخ (تتوافق هذه الإشارة ـ **خمسة عشر يوماً** ـ بكيفيةٍ رجعيةٍ، مع جهل النحّات باللغة الإيطالية والعادات الرومانية: جهلٌ رئيسٌ في القصة كلها؛ لأنه يُدعم الخدعة، التي أحاطت وتُحيط بصرّازين من كُلّ حدب وصوبٍ، بصدد جنس زَمْبينِلا).

(1) le lisible: مُنقرئ؛ – قابل للقراءة.

(204). **استَفْسر عن سبب هذا التوافد الغفير والازدحام الشديد**. • حدث. «**سؤال**» 2: استفسار.

(205). **فردّ عليه مخاطبوه باسِمين: «زَمْبينِلاّ! دجُوميلّي»**. • حدث. «**سؤال**» 3: حصول على جواب. •• للفعل - الحدث السابق («**سؤال**») قيمةٌ شاملةٌ هي قيمة إيحاءٍ، يقوم بمهمة تعيين نجومية زَمْبينِلاّ؛ لقد سبق إلصاق هذا المدلول بالعجوز؛ ويرتبط بالطابع الدولي لعائلة لانتي وبمصدر ثروتها (**شيمة. نجم**). ••• من هو، أو على الأصح، من هي (أي جنس لِـ) **الزَّمْبينِلاّ**؟ هذا هو اللغز السادس في النص: لقد تم هنا صوْغ موْضوعته؛ لأن الذات فيه قد قُدِّمت بتفخيم (**تأويلية. لغز**: 6: **مَوْضَعَة** صوْغ الموْضوعة).

47. س\ز .

SarraSine: كان من المفترَض، مراعاةً لعادات علم الأعلام الفرنسية، أن تُكتَب *SarraZine*، وهي تنتقل لتصبح اسم علَم للشخص، لقد سقط الزاي [الفرنسي]، إذن، في كُوّةٍ ما. لكن Z حرفُ التمثيل بالجسد (بَتْراً وقَطْعاً): من الناحية الصِّواتية يبقى Z مُسوِّطاً مثل سوط جالدٍ ومُعاقِبٍ وكرُتَيْلاء؛ ومن الناحية الخطية، ترميه اليدُ مُوارَبةً وعَرْضاً كإلقاء الوِشاح، عبر البياض المُتساوي للورقة، وبين تقوُّسات واستدارات الحروف، كشفرةٍ حادةٍ مائلة وغير شرعية؛ إنه يقطع، ويضعُ العوارض، ويُخطّط خطوط الحمار الوحشي؛ هذا الزاي (الماثل في اسم بلزاك نفسه) هو -من وجهة نظرٍ بلزاكية- حرف الانحراف (انظر قصة ز. مَرقص)[1]؛ أخيراً، Z هو، هنا بالذات، الحرفُ الذي يبتدئ به اسم **زَمْبينِلاّ**، والحرف المرموز به ـ كحرف أول ـ للإخصاء؛ بحيث يستقبل صرّازين- بهذا الخطأ الإملائي، القابع في قلب اسمه وفي مركز جسده - «زايَ **زَمْبينِلاّ** وَفقَ

(1) زفيران مَرقص Z. Marcas عنوان رواية لبلزاك تنتمي، هي وثلاث قصص أخرى، إلى مجموعة "مشاهد الحياة السياسية" نص قصير وحاد نشره سنة 1840. حكاية لبؤس ومأساة طالب بذل كل جهده لتحسين وضعه، لكنه لم يتوفّق ومات ميتة البائسين. وربما كانت الزاي في نظر البعض، التي يبتدئ بها اسمه الشخصي نذير شؤمه.

طبيعته الحقيقية، التي هي جرح النقص. أضف إلى ذلك أن S وZ تربطهما علاقة انعكاسٍ خطّي: إنه الحرف ذاته، ننظر إليه من الجهة الأُخرى للمرآة: صرّازين يتأمل في زَمْبينِلّا إخصاءَه الخاص. هكذا، يُمكن التساؤل: هل للعارضة (\) التي تُعارض S صرّازين (*SarraSine*) بـ Z «زَمْبينِلاّ» من وظيفةٍ تُثير الذعرَ والاضطرابَ: إنها عارضة الرقابة، وسطحُ الهوس المرآوي، وجدارُ الهلوسة والتوهّم، والحدّ القاطع في الطِّباق، وإلغاء النهاية، وَعرْضية الدالّ[1]، وكشّاف عناصر الجدول وبالتالي فهرس (وكشّاف) المعنى.

48. اللغز غير المَصُوغ.

يمكن لزَمْبينِلاّ أن تكون بَمْبينِلاّ، الوليد الصغير، أو غَمْبينِلاّ، الساق الصغيرة، القضيب القصير؛ وكلاهما موسوم بحرف الانحراف (Z). الاسم مُقدَّمٌ هنا في النص مُجَرَّداً من أداة تعريفه (على العكس مما سيقوم به الخطاب لاحقاً، حيث سيُسجِّل: الزَّمْبينِلاّ)؛ ولأن صيحة الشهرة رصدته لحالةٍ يؤدي فيها دور التسمية الصِّرف، فهو لا يزال يتلافى فخاخَ تحديد الجنس. قريباً سيلزمه الحسمُ فيما إذا كان ينبغي الكذبُ أوْ لا، وفيما إذا كان يجب قول زَمْبينِلاّ أو الزَّمْبينِلاّ[2] لا يوجد إلى حدّ الآن لا خديعةٌ ولا سؤال، وإنما تفخيمٌ للذّات فقط، ذاتٌ مؤكَّدٌ عليها قبل وضع اللغز وصَوْغه؛ الحقيقةُ أن ذلك لن يحصل بتاتاً؛ لأن السؤال عن حقيقة جنس شخصٍ ما، بل إن مجرّد التلميح للمسألة من خلال سرٍّ غامض، سيكون تبكيراً بالجواب، يسبق الأوان بوقتٍ طويلٍ جداً؛ إن مجرّد وسْم الجنس بعلامةٍ ما تحريفٌ مباشرٌ له؛ إذن، فلن يعرف اللغز، وحتى ينكشفَ سرّه، سوى الخدع والالتباسات. إلا أن هذا اللغز هو الآن قيد العمل؛

---

(1) la surface spéculaire: سطح -معدني- يعكس الضوء؛ - سطح الهوس المرآوي؛ - انعكاس مرآوي وما ليس له المفعول نفسه؛- قلب اتجاه الكتابة كما في عملية الطبع أو لدى بعض المرضى الذين قد يكتبون العربية- مثلاً- من اليسار إلى اليمين.

(2) l'oblicité: الخاصة التي تجعل الخط غير عمودي -وغير مُوازٍ للسمت- وغير مُوازٍ للأفق.

لأن وضعَ ذاتٍ، وصوْغَ موضوعتها، وتفخيمَها، والإشارةَ إلى اسم **زَمْبينِلاّ** بواسطة صيغة التعجّب، معناه إدماج سؤال المحمول، وعدم يقينيَّة التَّكْمِلة (المفعول به)؛ إن بنيةَ التأويل بأكملها مُحتواةٌ مسبَقاً في الخلية الحَمْلية للجُملة والحكاية (الأحدوثةِ) ؛ الحديثُ عن ذات (*Zambinella* !) معناه التسليم بحقيقة. وكزَمْبينِلاّ، كل ذاتٍ هي **نجم**: هناك خلطٌ بين الذات المسرحية والذات التأويلية والذات المنطقية.

(206). **دلف**، • حدث. «مسرح» :2: دخول إلى القاعة.

(207). **وجلس أرضاً**. • حدث. «مسرح» 3: جلوس.

(208). **مضغوطاً بين أباتيَيْن بالغي الضخامة**. • حدث. «حرَج» 1: انضغاط، عدم ارتياح، (توحي هذه الواقعة (السلوكيَة والحدثية): **منزعج\عدم انتباه لذلك**، عُموماً، بانعدام حساسية صرّازين، الذي تملَّكتْ زَمْبينِلّا كُلَّ عقله وحواسه). •• **إحالة**. الطابع الطلياني (قُسُس **الأباتيين**[1] وليس رجال الكنيسة: لون محلي).

(209). **لكن مجلسه، ويا لحسن الحظ، كان قريباً من الخشبة**. • القرب من الخشبة، والقرب، بالتالي، من الشيء المُشتهَى، منطلقٌ (اعتباطيٌّ) لمُتواليةٍ من العواطف الاستيهامية، ستقود صرّازين إلى اللذة الانفرادية («حدث». **لذة**: 1: قربٌ من الشيء المُشتهَى).

(210). **ارتفعت السِّتارة**. • حدث. «مسرح» 4: رفع الستارة.

(211). **تناهت إلى سمعه، لأول مرة في حياته، هاتِه الموسيقى**، • حدث. «مسرح» 5: الاستماع للافتتاح. سنعرف عما قريب (213، 214، 215) أن

(1) les abbatis: - **أباتي**: رجل دين في دير abbaye (مسيحي). وهو هنا يعني اللون الإيطالي المحلي لرجال الدين.

للموسيقى تأثيراً إيروسيّاً صِرْفاً على صرّازين: إنها تُغرقه في النشوة والوجد، «تدهنه»، تحلّ عقدة الانقباض الجنسي، الذي عاش فيه حتى الآن. هنا، غادر صرّازين منفاه الجنسي، **لأول مرة**. للّذة (الحسية) **الأُولى** طابعٌ تلقينيّ: يطّلع بواسطته المبتدئ على الأسرار الأوّلية؛ يُؤسّس الذكرى، والتكرار، والطقسَ الشعائري: كلُّ شيء ينتظم، فيما بعد، لاستعادة **المرة الأُولى** (رمز. انعدام الرغبة الجنسية، الأفانزيس: اللذة الأُولى).

(212). التي امتدح له السيد جان جاك روسو لذائذها، ببلاغة نادرة، ذاتَ أمسيةٍ عند البارون دولباش» . إحالة. شفرة تاريخية: **عصر لويس الخامس عشر (روسو، الموسوعيون، الصالونات)**[1]

(213). يُمكن القول: إن أحاسيسَ النحّات الشاب قد صفّتْها ودهنتها، إن صحَّ التعبيرُ، نبراتُ هرمونية دجُوميلّي السامية. إن أصالات التأوّهات السقيمة لهذه الأصوات الإيطاليةِ، المتناغمة ببراعة، غاصتْ به في شطْح فاتن. • رغم أن زَمْبينِلّا لم تظهر بعد، فإن عاطفة صرّازين، من الوجهة البنيوية، كانت قد توقّدَت، فافتتانُه قد دشّنه وَجْدٌ مسبَق؛ سلسلةٌ طويلةٌ من الحالات الجسدية ستقود صرّازين من الأسْر إلى الاتقاد جمراً (حدث. «افتتان»: 1: الشّطح). •• إحالة. الموسيقى الإيطالية. ••• بقي صرّازين، إلى حدّ هاتِه اللحظة، بعيداً جداً عن الجنس؛ خلال هذه الأمسية، سيعرف، لأول مرةٍ، اللذةَ ويودِّع بكارته نهائياً (رمز. بدايات التعلُّم).

49. الصوت.

توحي الموسيقى الإيطالية ـ وهي موضوع مُعرَّفٌ جيداً في التاريخ والثقافة والأساطير (**روسو، الغلوكيستيون، البكسينيستيون، ستندال**[2] الخ.)ـ بفنّ

(1) les encyclépédistes: الموسوعيون؛ les salons: إشارة إلى الصالونات الأدبية والفنية والعلمية، التي شاعت إبّان صُعود البرجوازية الأوروبية والفرنسية، وترأستها خاصة نساء الطبقات الأرستقراطية في العهد الملكي.

(2) Glückistes J.. J. Rousseau, Sthendal: العلمان 1 و3 سبق تعريفهما، أما الثاني: خاض الغلوكيستيون، وهم أنصار أوبرا باريس، سجالاً موسيقياً عنيفاً ضد البكسينيستيون Les Piccinistes، أنصار الموسيقى الإيطالية، فيما بين 1775 و1779. وكان =

«حسّي»، هو فن الصوت. الصوت الإيطالي، ماهية إيروسية، قد أنتجها، بكيفية سلبية (وفق قلب رمزيٍّ صِرف)، مُغنّون بلا جنس: هذا القلب **منطقي («هذا الصوت الملائكي، هذا الصوت الرقيق الرخيم، سيكون نشازاً إذا ما ندَّ عن جسد غير جسدك!»**، حسبما قال صرّازين **لزَمْبينِلّا** في العُجامة رقم. 445)، كما لو أن كثافة الجنس قد لزِمها، بفعلِ أقصى تضخُّم انتقائيّ، مغادرةً باقي مناطق الجسد لتلتجئ إلى الحلق، جارفةً معها في طريقها كُلَّ **غثاء** الجسد. هكذا، ما أن يتدفّق هذيانٌ إيروسيٌّ إلى حدّ الجنون، من الجسد المَخْصيّ، حتى ينهرق من جديد على هذا الجسد: تُغرِق قاعاتٌ هستيريةٌ هؤلاء الخِصيانَ- النجومَ في عواصف من التصفيق، وتتولّه في عشقهم النساء، فيُعلِّقن صورَهم (« **صورة على كُلِّ ساعد، وثالثة في العنق مُدلاّة من سلسلة ذهب، وصورتان: واحدة على إبزيم كُلِّ فردة من فَرْدتي الحذاء» (ستندال)**. هنا، تتحدّد النوعية الإيروسية لهاتِه الموسيقى (المرتبطة بطبيعتها **الصوتية**): إنها القدرة التدهينية: ما ينتمي إلى الصوت انتماءً خالصاً هو الثفل والغُثاء؛ نموذج المدهون هو الجسدُ العضوي، الكائنُ «الحي»، وبكلمةٍ واحدة السائلُ المَنَوي (الموسيقى الإيطالية «**تُغْرِق في فيضان اللذة**»؛ للغناء (سِمةٌ أهملتْها أغلب علوم الجمال) طابعٌ حسيّ وعضويّ ما، يرتبط بحسيةٍ داخلية، عضليةٍ ومزاجية أكثر مما يرتبط بـ«انطباعٍ ما». الصوت شيوعٌ وانتشارٌ وإيعاز، يعبر كُلَّ مساحة الجسد، كُلَّ جِلده. يمتلك، بوصفه مروراً وإلغاءً للنهايات والحدود والطبقات والأسماء (**«لقد سكنتْ روحُه أذنيه وعينيه. اعتقَدَ أنه يستمع من كُلّ مَسَامّ من مسامّه»**، رقم 215) على سلطة توهُّم هَلوسي خاصة. للموسيقى، إذن تأثيرٌ مغايرٌ جداً لتأثير البصر، يُمكنها أن تُحدّد الانتعاظ، وهي تتسرّب عبر صرّازين (رقم 243)؛ ولما يريد هذا الأخير أن يتكيَّف (لكي يستعيده، خِلسةً وبتكتُّم، على أفضل وجه) مع اللذة الحادة جداً، التي جاء يبحث عنها فوق الصُفّة؛ فإن أول ما سيفعله هو أنه سيُصيخ السمعَ؛ ثم إن صوت زَمْبينِلّا هو ما سيتولّه به صرّازين عشقاً (رقم 277): الصوت، نِتاجٌ مباشرٌ للإخصاء، أثرٌ مليءٌ، وغُثائي، وصوت النقص. الاسم النقيض **لما هو مدهون**

= الموسيقي غلوك يُمثّل الطرف الأول في حين مثل پوكسيني الطرف الثاني، إذ استقدموه من إيطاليا ليواجه الأول.

(لطالما التقيناه) هو المُتقطِّعُ، المُنقسِمُ، مصدرُ الصرير، الخليطُ، الغريبُ الأطوار: كلٌّ ما هو مرميٌّ خارج امتلاء سائل اللذة؛ وَكلٌّ ما عجز عن الالتحاق بالمُجَوْمَل[1] ـ وهو قيمةٌ مُبهمةٌ بنفاسة؛ لأنها لسنية وموسيقية في ذات الوقت ـ تقرِن داخل الامتلاء الواحد المعنى والجنس.

(214). **بَقِيَ أخرسَ، جامداً. لم يحسَّ حتى بدغس الراهبَيْن له.** • حدث. «**انزعاج**» 2: عدم الإحساس بشيء.

(215). **لقد سكنتْ روحُه أذنَيه وعينيه. اعتقدَ أنه يَستمع من كُلّ مَسَامّ من مسامِّه.** • حدث. «**إغواء**»: 2: انفتاح: (لـ«خروج» الجسد من شرنقته وتَوجهه نحو الشيء الذي يبتغيه، طبيعةٌ سابقة لمرحلة الاستيهامات: لقد اخْتُرِق جدارُ الواقع).

(216). **فجأةً، اندلعتْ عاصفةُ التصفيقات التي كادت تُودِي بالقاعة، احتفاءً بصعودِ السيدة الأُولى إلى الخشبة.** • حدث. «مسرح» 6: دخول النجمة. •• سينمة. نجمة («النجومية»). ••• تأويلية. لغز: 6. صوغ الموضوعة [الثَّيْمَتة] والخدعة (**السيدة الأُولى**).

(217). **تقدَّمَتْ يَحدوها الدلالُ حتى مُقدّمةِ الخشبة، وحيّت الجمهور بغُنج لطيفٍ ومُطلق. تضافر كُلّ شيء لصالح هذه المرأة، الأضواءُ وحماسُ شعبٍ بأكمله وتوهيماتُ المسرح ومفاتنُ الزيّ، الذي كان حتى ذلك الوقت ساحراً جداً.** • حدث. «مسرح»: 7: تحية النجمة. •• سينمة. **أنوثة**. هنا، الخطاب لا يكذب: حقّاً، إنه يعامل زَمْبينِلّا كامرأةٍ، لكن من خلال تبرير أنوثتها على أنها **انطباع**، تعليلاتُه مذكورة.

(218). **[تضافر كل شيء لصالح] هذه المرأة**: • على العكس من ذلك، فضلة هذه الجُملة خِداع حقيقي (يكفي أن يقول الخطاب: "**الفنّان**"، لكي لا يكذب)؛ بدأت الجملة بالصدق وانتهت بالكذب: جماع القول: إنها، **بمحتوى انحناءاتها التنغيمية**، هذا

(1) le phrasé: 1- المصوغ في جملة؛ 2- طريقة التقطيع والصوغ في جملة موسيقية؛ 3- المُجَوْمَل. 4- طريقة تنسيق الجُمل والربط فيما بينها ضمن أُسلوب جيد. 5- أُسلوب مُتكلّف؛ مُتصنّع؛ 6- مُتحذلق في الكتابة أو السلوك: ماريفو مؤلف **النساء المتحذلقات**.

الشيء الذي يمزج الأصوات، ضياع الأصل وتلاشيه (**تأويلية. لغز**: 6: خدعة).

(219). **أطلق صرّازين صيحاتِ اللذة. • حدث. «إغواء»** 3: لذة حادة.

(220). **في تلك اللحظة، تأمّلَ الجمالَ المثاليَ الذي بَحَثَ، حتى ذلك الآن وفي كل مكان، عن اكتماله في الطبيعة، طالباً من هذا النموذج، الخسيس في الغالب، استداراتِ الساق الكاملة: ناشداً لدى نموذج ثانٍ الانحناءاتِ والاستدارات المُـثْلَى للنهد؛ ومن ثالثٍ بياضَ المنكبين؛ مستمداً، من آخر، جيدَ فتاةٍ في ريعان الشباب، وكفَّيْ هاتِه المرأة، والركبتيـن الأسِيلتَين لذلك الطفل، • رمز.** تجميع الجسد المُتقطّع إرباً إرباً.

50. الجسدُ المُجَمَّع.

يحرص كمالُ الفتاة مَارِيَانِينَه (الخلْقي) على أن يُجَمِّع في جسدِها وحدَه خصائصَ جزئية، عادةً ما تتشتَّت بين مغنياتٍ مُختلفات (رقم: 20). كذلك زَمْبينِلّا في عيني صرّازين: لم تعرف هاتِه الذات (ما عدا الحكاية التافهة لكلوتيلد، دم. 45) جسدَ الأنثى إلا في صورة الانقسام والتشتُّت إلى قطع جزئية: ساقٍ، نهدٍ، كتفٍ، جيد، ويديْن[1] **المرأة المقطَّعة إلى قطع**: هذا هو الموضوع المعروض على عشق صرّازين. ليست المرأة، وقد قُطِّعتْ ووُزِّعتْ، إلا نوعاً من قاموسٍ للأشياء-الفيتيشية. هذا الجسد، الممزَّق، المجزورُ (لنتذكَّرْ ألعاب الطفل في الإعدادية)، يُجَمّعُه الفنّان (وهذا هو معنى موهبته) في جسدٍ كُلّي، جسد الحب، وقد نزل أخيراً من سماء الفن، جسدٌ انْعدمت فيه الفيتيشية، وبه يتعافى صرّازين. مع ذلك ـ دون أن تعِيَ الذاتُ هذا حتى الآن ـ رغم أن المرأة، وقد تجمَّعتْ مُختلفُ مُكوِّناتها، ماثلةٌ الآن أمامه مُثولاً واقعياً، قريبةً منه تكاد تلمسه، فإن هذا الجسد المُـخَلِّص يبقى جسداً مُتخيَّلاً، حتى من خلال الإطراءات التي يُكيلها له صرّازين: وضْعيتُه هي وضعيةُ منتوجٍ مُبْتَدَع (إنه التمثال الذي صنعه پغماليون، «**وقد نزل إليه من أعلى قاعدته**» رقم 229): وضعيةُ شيءٍ سيستمر

(1) كان جان رُبول J. Reboul أول من سجّل وجود هذه الموضوعة اللاكانية في **صرّازين**، (راجع المرجع السابق، هامش 1. ص52)، (**هامش من وضع المؤلف**).

أسفلَه وتجويفَه في إثارة قلقِه وفضولِه وعُدوانيته: سيستمر النحّاتُ ـ سواء حين يُعرّي الزَّمْبينِلّا (بواسطة الرسم) أو حين يُسائلها أو يتساءل بصددها، ثم حين يُكسّر، في نهاية المطاف، التمثالَ الأجوف ـ في تمزيق المرأة وتقطيعها (لمّا كان طفلاً، كان يُمزّق كرسيَّه في الكنيسة)، باعثاً، بهذه الكيفية، الجسدَ ـ الذي ظنّ أنه اكتشف وحدتَه بإعجاب لا يُضاهَى ـ إلى الحالة الفيتيشية (حالةِ تشتُّت الجسد).

(221). **دون أن يعثر إطلاقاً، تحت قُبة باريسَ الباردة، على مخلوقاتِ اليونان القديمة، الغنية والفتّانة.** • إحالة. تاريخ الفن: فن التماثيل في العصر القديم (الفن، هو الوحيد، الذي يستطيع إنشاء جسدٍ كُلّي).

(222). **أبْدتْ له الزَّمْبينِلّا عن هذه التناسبات ـ الفائقة الجَمال والسحر، كشفت له الطبيعة الأنثوية، والمنشودة بحرارة قصوى، والتي يقف أمامها النحّاتُ موقفَ أشدّ القضاةِ صرامةً وأكثرِهم حماساً واندفاعاً ـ وهي مجتمعةٌ وفي أبهى مظاهر حياتِها ورهافتِها.** • رمز. الجسد المُجَمَّع. •• إحالة. علم نفس الفن (المرأة والفنّان).

(223). **الفمُ بليغُ التعبير، والعينان عينا حب، بياضُ البشرة يُعمي الأبصار.** • رمز. الجسد المُتجزِّئ المُتقطِّع، وقد تجمَّعَ واكتمل (الشروع في «التفصيل»).

(224). **ثم، أضِفْ إلى هذه التفاصيل، التي تُودِي بِـلُبِّ رسام،** • إحالة. شِفرة الفن: فن الصباغة. هناك تقسيم للعمل: فللرسام العينان والفم، والوجه، وبكلمةٍ واحدة الروح والتعبير، أي أن الباطني يقع تصويره في السطح؛ أما النحّات فهو مالك الحجم والجسد والمادة والحِسّية.

(225). **كُلّ مفاتن فينوس التي بجَّلها وجسّدها إزميلُ اليونان.** • إحالة. شِفرة الفن: تماثيليّة العصر القديم[1]

(1) la statuaire: **تماثيلية**، فن وصناعة التماثيل بكل مُكوِّناته الفكرية والعملية والمهنية المتوارثة لدى أمة، كما لدى الإغريق، عبر قرون.

(226). **لم يَتعبِ الفنّانُ من تأمُّل الروعةِ، المستحيلِ محاكاتُـها، التي تصل الساعدين بالجذع؛ جلال استدارة الجيد؛ الخطوط التي يرسمها الحاجبان والأنف بتناسق؛ ثم الشكل البيضاوي الكامل للوجه؛ صفاء الحوافّ الحادة؛ وتأثير الرموش الكثّة، المُقوّسة عند أطراف الجفنين العريضيـن الشهوانييـن.** • سَيْمة. أنوثة (الأهداب الكثّة والملتوية والأجفان الشهوانية). •• رمز. الجسد المُقطّع المتجمّع (تكملة «التفصيل»).

51. الوصف التقني (البلازون)[1]

مكر اللغة: ما أن يتجمّع الجسدُ الكُلّي، لكي يتكلمَّ [يتجسَّد في الكلام]، حتى يتوجَّب عليه الرجوع إلى غبار الكلمات، إلى فرك ودِراس التفاصيل، إلى الجرد الرَّتيب للأجزاء، إلى التفتيت: اللغة تُفكّك الجسد وترمي به إلى الفيتيشي. هذا الرجوع مُـشَفَّر تحت اسم **البلازون**. يكمن دور هذا الوصف التقني في حمل (إسناد) عددٍ من الأخبار (النعوت والصفات الخ.) التشريحية على موضوع (مُسند إليه) وحيدٍ، هو الجمال: **كانت جميلة، أمّا فيما يخصّ الساعدين.. أمّا فيما يخصّ الجيد.. أمّا فيما يخصّ الحاجبين.. أما فيما يخصّ الأنف.. أما فيما يخصّ الأهداب**، الخ: يصبح الخبر (النعت) موضوعاً والاسم المُخبر عنه (المنعوت والموصوف) محمولاً. كذلك الحال بخصوص وصلات التعرّي[2] تُسْنَد لفعلٍ، هو التعرِّي، مجموعةٌ من صِفاته (الساقان، الساعدان، الصدر، إلخ.) تُحيل وصلات التعرِّي والوصف التقني إلى قدَر الجملة ذاته (كل منهما يتألّف مثلما تتألف الجُمل)، ويكمُن فيما يلي (وهذا ما تحكُم به على الجملة بنيتُها حكماً مطلقاً): لا يُمكن للجُملة، أبداً، أن تُؤلِّف **مجموعاً**؛ يُمكن فرك المعاني ودراسُها، لكن لا يُمكن إخضاعُها لعملية الجمع أي عملية زائد: الجمعُ

(1) le blason: شعار؛ – شعار العائلة ؛– وصف (فني أو تقني ودقيق): أ1– وصف تقني وفق قواعد وأسس العلم الخاص بتصنيف شعارات العائلات الأوروبية في القرون الوسطى. 2 – قد يُطلق، بتوسّع، على شعار العائلة وعلى مجموعة العلامات والشارات والرسوم والألقاب والأسلحة والرايات الخ. المُميّزة لعائلة نبيلة أوروبية في العهود الفارطة. ب. ويستعمل في البلاغة وفن الشعر لتسمية وصفٍ، بالمدح أو الذم، لجمال المحبوب. –غزل وصفي.

(2) *strip-tease*: ستريبتيز؛– وَصْلة التَّعري؛ – حفل– –.

والحصيلةُ عبارة عن زيادة شيءٍ على شيء، وهو من وجهة نظر اللغة عبارة عن أراضٍ موعودة، مُتوقَّعة **في نهاية التعداد**. لكن ما أن ينتهي هذا التعداد، حتى لن نجد سِمةً يُمكن أن تُجَمِّعها ـ أو أن هذه السِّمة، إذا ما أُنْتِجت، لن تفعل شيئاً أكثر من أن **تنضاف** هي أيضاً إلى الأخريات وتُزادَ عليها. من هنا لا يُمكن للجمال إلا أن يكون حشواً وتحصيل حاصل (يؤكِّده اسم الجمال ذاته) أو تحليلياً (إذا تتبّعنا مَحمولاته)، لكنه لن يكون تركيبيّاً قطّ. يُعبِّر الوصف التقني، بوصفه جنساً، عن الاعتقاد بأن الجَرْد **الكامل** قد يُعيد إنتاج جسد **جامع**، كما لو أن قُصارى ما قد يتوصّل إليه التعداد في أقصاه هو أن يتحوّل إلى مقولة جديدة، هي مقولة المجموع والكلية: سيُصاب الوصف، حينئذ، بنوع من الاحتداد التعدادي: فهو يُراكِم لكي يستحْصل مجموعاً، يُضاعف الفيتيشات لكي يحصُل، في النهاية، على جسدٍ جامع، سليم من الفيتيشية؛ ولن **يُمثِّل** -وهو يُنجز كُلّ هذا- أيَّ جمال: لا أحد يستطيع رؤية الزَّمْبينِلّا، معروضة حتى اللانهاية، مثل جمعٍ مستحيل، لأنه لِسنيٌّ، ومكتوب.

(227). **كانت أسمى من أنثى. إنها تُحفة فنية.** • دمز. استنساخ الأجساد.

52. التُّحفة – الفنية.

جسد زَمْبينِلّا جسدٌ واقعي؛ لكن هذا الجسد الواقعي ليس جسداً جامِعاً وكُلّياً (مَجيداً ومُعجزاً) إلا من حيث نزوله من جسد كانت قد كَتَبَتْهُ صناعةُ التماثيل (في اليونان القديمة ولدى بغماليون)؛ هو الآخر (كباقي أجساد صرّازين) نسخة ومَنْفَذٌ لشِفرة. هذه الشِّفرة لا نهائيةٌ، لأنها مكتوبةٌ. مع ذلك، قد تُؤكّد السلسلةُ الاستنساخية أصلَها وتُعلن الشِّفرةُ أنها مُعَلّلةٌ ومعقولة، حازمةٌ وعنيدة. هذا الأصل، وهذا الحزم، وهذا العناد المُميّزون للشِّفرة، هم **التُحفة الفنية**[1] تُقَدِّم التُّحفة الفنية، أولاً، باعتبارها تجميعاً لا مثيل له من الأجزاء المُشتَّتة، ومفهوماً مُسْتنتَجاً من عددٍ هائلٍ من التجارب - لكنها، في حقيقة الأمر، حسب

(1) *Chef-d'œuvre.*

الجماليات الصرّازانية، هي ما يتولّدُ منه التمثالُ الحيّ؛ بفضل **التُحفة الفنية**، تُحصِّل كتابةُ الأجساد في نهاية المطاف على نهايةٍ، هي في الوقت نفسه أصلُها. اكتشافُ جسد زَمْبينِلّا هو، إذن، وضعُ حدٍّ للَانهائية الشِّفرات؛ والعثورُ، أخيراً، على أصلِ النُّسَخِ (نموذجها الأصلي)، وتَثْبيتٌ لمنطلق الثقافة، ومَنْحُ الإنجازات مُلحَقَها (**«أكثر من امرأة»**)؛ لاهوتياً، يتلاقى، صُدفةً، في جسد زَمْبينِلّا، بوصفه رائعةً فنية، المرجعُ (هذا الجسد الواقعي الذي يلزم استنساخُه، التعبيرُ عنه، والدلالة عليه) **والإحالة** (البدء الذي يُنْهي لانهائيةَ الكتابة وبالتالي يُؤسِّسُها).

(228). **اكْتنَز هذا المخلوق، الذي لا أمَلَ فيه، من الحُبّ ما يُغني جميعَ البشر، ومن مناحي الجمال ما يستطيع إرضاءَ الناقد.** • **إحالة**. نفسانية الفنّان.

(229). **كان صرّازين يفترس بناظرَيْه تمثالَ بِغماليون، الذي نزل إليه من أعلى قاعدته.** • **رمز**. **بغماليون**، استنساخ الأجساد.

(230). **أمّا لمّا غنَّت الزَّمْبينِلّا**. **حدث**. **«مسرح»**: 8: غناء النجمة.

(231). **تحرَّر هذيانُ الجمهور من عِقاله واهتاج.** • **حدث**. **«إغواء»**: 4: هذيان (**هذيان مُسْتَبْطَن**؛ إنه حالة حسية داخلية -بارد\حار-، في حين يُحدّد **الجنون**- العُجامة رقم 235 - نوعاً صغيراً من **الفعل البديل عن الكلام**، سيكون هو الانتعاظ).

(232). **شعر الفنّانُ بالبرد؛** • **حدث**. **«إغواء»**: 5: **هذيان**: برْد.

(233). **ثم أحسَّ بنارٍ تَتَّقِد فجأةً في أعماقِ كينونته الحميمية: فيما نسمّيه بالقلب، لانعدام توفُّر لفظٍ مناسب!** • **حدث**. **«إغواء»**: 6: **هذيان**: حرارة. •• **إحالة**. كناية [كناية تلطيف][1]. (لا يُمكن للفظ «القلب» أن يدلّ إلا عن الجنس: **«لانعدامِ كلمةٍ مناسبة»** توجد هذه الكلمة، لكنَّ ذكرها من سوء الأدب، إنها طابو، ومحرّمة).

(1) انظر هامش التورية وكناية التلطيف في الصفحتين: 172-173.

(234). **لم يُصفّق. لم يَـنْبس ببنتِ شفة.** • حدث. «**إغواء**» :7: **هذيان**: خرس. لقد تحلّل **الهذيان** إلى ثلاثة حدود وثلاثة أزمنة: حيث يظهر، إذن، بكيفية استرجاعية، مثلَ اسم جنس، وكالإعلان البلاغي عن مُتوالية فرعية، زمانية وتحليلية (تعريفية) في الوقت نفسه.

(235). **كان يُعاني من حركةٍ جنونيةٍ،** • يلتبس الجنون- بلاغياً - بالهذيان ويرافقه؛ لكن، في حين أن هذا الأخير مرحلةٌ، كلاسية، من الرِّضى الغرامي، فإن ذلك يدلّ تقريرياً، هنا، على أحد حدود التدرُّج (وهو الحدّ الثاني) الذي يقود، بألفاظ غير صريحة، صرّازينَ- الجالسَ قريباً جدّاً من زَمْبينِلّا- إلى حدّ الانتعاظ (الناجز في الرقم. 244).- أما **الجنون** فستؤديه بعض الألفاظ، التي ستصبح هي شروط اللذة: شروط مُثْبتة أو مُدَقَّقة بالتدريج. حدث. «**لذة**» :2: جنون، (**شرط الفعل البديل عن الكلام**).

(236). **نوعٍ من الهياج، لا ينتابنا إلا خلال ذلك العمر، الذي تتصفُ فيه الرغبةُ بما لا أدري من الرُعب الجهنمي.** • إحالة. نفسانية الأعمار.

(237). **ودَّ صرّازين لو انقضَّ ليَصْعدَ الخشبة ويستوليَ على هذه السيدةِ لنفسه: اتجهتْ قوتُه- وقد تضاعفتْ مائةَ مرةٍ، بسبب انهيارٍ ذهنيٍّ يستحيل تفسيره؛ لأن هذه الظواهر تتالتْ في دائرةٍ يستحيل على العقل البشريّ مُراقبتُها- نحوَ الاندفاع بعنفٍ أليم.** • حدث. «**لذة**»:3: التوتّر (الرغبة في الانقضاض وفي الاسترخاء). يتزامن التوتّر، وهو توهُّمي وهَلْوسي، مع انهيار الرقابة الأخلاقية. يجب محوُ عنصر العنف والعدوانية والسُّعار الماثل في هذه الرغبة الأولى، حين يتعلَّق الشأن بتكراره عن طيب خاطر: سيقوم مقامَه حفلٌ طقوسي (رقم 270). •• إحالة. **العاطفة وهوَاهَا التي بلا قرار.**

(238). **مَن يرَهُ، يَقُلْ: إنه إنسانٌ باردٌ، بليد.** • حدث. «**لذة**» 4: جمود ظاهر. (**الفعل البديل**، الذي يتهيأ، خفيّ).

(239). **انهار كلُّ شيء دفعةً واحدةً: المجدُ والعلم والمستقبل والوجود والتيجان.** • فعلُ الحسم (الموت أو الحب) سبقته، هنا، مرحلةٌ احتفالية من التَّطهُّر الذهني؛ يفترض القرار «المُبالَغ فيه» (الجذري، المجازِف بالحياة) إهمالَ باقي الالتزامات والارتباطات (حدث. « **قرر**» :1: شرط ذهني للاختيار).

(240). **حكم صرّازين على نفسه بالقرار التالي: «إما أن تُحبّني أو أموت»** ▪ حدث. «قرار» 2: تحديد الخيار بين إمّا -أو- إمّا. ينحصر «القرار» في الإمكانين فقط، للحدّين طابع تعاقبي (أن يكون محبوباً، **ثم بعد ذلك**، الموت، إذا لم يحالفه النجاح). لكن هذا الالتزام المُزدوج نفسَه يطلق، بدءاً من حدَّيه معاً، مُتواليةً مزدوجةً من السِّمات: رغبة - **الحب** ورغبة -**الموت**. ▪▪ تُشكّل رغبة - **الحب** (أو الرغبة في أن **يُحَبّ**) مشروعاً مبدؤه ماثلٌ هنا؛ لكن تطوُّره لن يؤدّي إلى أي نتيجة: حجزٌ مقصورة والتلذذُ بتكرار «اللذة الأُولى»: قطعاً، لن يرتبط ما سيحصل فيما بعد بالمُتوالية («**فاجأته الأحداث...**» رقم 263) (حدث. «رغبة- الحب»: وضعُ المشروع). ▪▪▪ لا ريب أن صرّازين لم يكن ليقرر الموت (لو أن) زَمْبينِلّا ضاعت منه؛ ومع ذلك، فإن موتَه انتحارٌ، وهو ماثلٌ كبذرةٍ في الخيار- القرار الذي اتخذه منذ البدء، موتٌ هيّأه تطوّر التصريحات والهواجس والتحدّيات، وباركتْه الضحية ذاتُها (رقم 540) (حدث. «إرادة الموت» 1: وضْع المشروع).

(241). **بلَغَ به الوَجدُ مبلغَ الثمل التام، فلم يعدْ يرى لا القاعةَ ولا المُتفرّجين ولا المُمثّلين؛ ولم يَعُدْ يسمع الموسيقى؛** ▪ حدث. «**لذة**» 5: انعزال.

(242). **والأكثر من ذلك، انعدمتْ أيةُ مسافةٍ تفصله عن الزَّمْبينِلّا. كان يمتلكها. عيناه المُسمَّرتان عليها، تستوليان عليها. قوةٌ شِبهُ شيطانيةٍ صارتْ تُتيح له الإحساسَ بحفيف صوتها، واستنشاقِ المسحوق المُعطَّر، الذي ضمَّخ لمَّةَ شعرها، وأن يرى مستويات تقاسيم هذا الوجه؛ أن يحصي أوردتَه الزرقاء، التي تُحدِّد تقاسيم الجِلد المُطَلَّس.** ▪ القرب من الزَّمْبينِلّا (هيّأه موقعُ الشخص بجوار الخشبة، رقم: 209) ذو طبيعة استيهامية: إنه تكسيرٌ **للجدار**، اختلاطٌ بالشيء؛ يتعلّق الأمر باستيهامة العِناق: ثم إن قسمات الزَّمْبينِلّا لم يعُدْ تصويرُها يخضع، قطُّ، للشِّفرة الجمالية والبلاغية، وإنما للشِّفرة التشريحية (عروق، تقاسيم، مياسم[1] وجلد وشعَر) حدث. «**لذة**»: 6: عناق). **سَيمة. شيطانيّ** (لقد سبق إلصاقُ هذه السِّمة بصرّازين، المخلوق مُقترِف الانتهاكات؛ «الشيطان» هو اسم الاندفاعة الذُّهانيَّة الصغيرة التي تنتابُ الشخصية).

(243). **وأخيراً، هذا الصوتُ الرشيقُ، الناضرُ، ذو الجرْس المفضَّض، اللَّدِنُ**

(1) méplats: المستوى السطحي لتضاريس جسد مما يظهر في البشرة والجلد.

مثل خيطٍ؛ يُضفي أدنى حفيفٍ هوائيٍّ عليه شكلاً خاصاً، يطْويه ويَبْسطه، يُقوّيه ويُشتّته. هذا الصوتُ كان يهاجم، بقوةٍ، روحَه، • وُصِف الصوتُ من حيث قدرتُه على الاختراق والإيعاز والانسياب؛ لكن المُخْترَق هنا هو الإنسان، تماماً كما كان **أنديميون** «يتلقّى» ضوءَ عاشقته (القمر)؛ لقد زاره فيضٌ أنثويٌّ فَعّال، نوعٌ من القوة النفّاذة والبارعة، «تنْقضُّ عليه»، تمتلكه وتُثَبّته في مقام المُنفعل (حدث. «لذة» 7: مُخْتَرَق).

(244). **إلى أن انـفَلتتْ منه مراراً تلك الصيحاتُ اللاإرادية، اقْـتَلَعتْها من دواخله ملذّاتٌ مُتشنّجةٌ،** • حدث. «لذة»: 8: استلذاذ. لقد عُثِر على هذه المتعة صُدفةً، بسبب أزمةٍ حادةٍ من الاستيهامات. سيتعلّق الأمر، فيما بعد، بتكرارٍ إراديٍّ لهذا الاستمتاع «الأول» (الذي لا تُقَدَّرُ نفاستُه بثمن لدى الذات، هاتِه الذات التي لم يسبق لها أن خبرته، لفرط نَفْيِها عن مجال التجربة الجنسية)، من خلال جلسات الصُفَّة (المنُظَّمة ولو في إطار الوحدانية).

(245). **قلَّما، ونادراً مّا وَلَّدتْها العواطفُ الإنسانية.** • إحالة. العواطف البشرية.

(246). **سرعانَ ما اضطرَّ إلى مغادرة المسرح.** • حدث. «مسرح»: 9: خروج.

(247). **ساقاه المرتعشتان تكادان ترفضان حملَه. كان مُحطَّماً، واهِناً مثل إنسانٍ عَصبي انْتابَه غضبٌ عارم. لقد تلذَّذ إلى أقصى حدّ، أو ربّما قاسى آلاماً مبرّحةً، إلى حدِّ أن حياتَه انْهَرقتْ مثل ماءِ إناءٍ قلَبَتْه صدمةٌ ما. كان يحسّ في داخله بخواء: إنهاكٌ شبيه بهذا الوهن التام، الذي يصيب المتماثلين للشفاء بعد مرضٍ شديد.** • حدث. «لذة»: 9: خواء. •• إحالة. شفرة الأمراض.

(248). **ذهبَ، مفْعماً بحزنٍ غامضٍ،** • حدث. «لذة» 10: شجن وكآبة «ما بعد الجماع».

(249). **ليجلس على درجاتِ بوابة إحدى الكنائس. هناك، تاه، وهو يسند ظهرَه إلى ساريةٍ، في تأمُّلٍ مُبْهَمٍ مثل حلم. صعَقَته العاطفة.** • حدث. «لذة»: 11: استرجاع

الأنفاس. يُمكن قراءة هذا الاسترجاع للأنفاس وفق شتى الشِّفرات: النفسية (يستعيد الذهنُ حقوقه)، المسيحية (حزن الجسد، اللجوء إلى جوار كنيسة)، نفساني أي تحليلي نفسي (العودة إلى السارية-القضيب) التافهة (راحة ما بعد الجماع).

53. كناية التلطيف.

إليكم قصةً ما لصرّازين: يدخل المسرح؛ يُبهره جمالُ النجمة وصوتُها وفنها؛ يخرج من القاعة مُضطربَ الكيان، وقد قرَّر أن يعاود الاستمتاع بسحر السهرة الأُولى، من خلال حجزه مقصورةً بجوار الخشبة طوالَ الموسم. إليكم، الآن، حكايةً مغايرةً عن صرّازين: يدخل صُدفةً (رقم 206) إلى المسرح؛ يجلس صُدفةً قريباً جداً من الخشبة (رقم 209)؛ تستثير شهوانيةُ الموسيقى (213) وجمالُ **السيدة الأُولى** (219) وصوتُها (رقم 231) رغبتَه العارمة. يغرقه القربُ من الخشبة في عالم الاستيهامات، فيتوهّم أنه امتلك الزَّمْبينِلّا (رقم 242)؛ نفاذُ صوتِ الفنّانة إلى كيانه (243) أوصَلَه إلى ذروة الانتعاظ (244)؛ بعدها، خرَج، وقد خَوِيَ وفاضه (رقم 247) وحَزِن (رقم 248) ليجلس ويفكر (رقم 249): إنها، في واقع الأمر، أُولى استمتاعاته باللذة؛ يُقرّر أن يستعيد هذا التلذذَ الوحداني، كُلَّ مساء، عن طريق استئلافِه بالقدر الكافي للتصرّف فيه وَفق إرادته[1] بين هاتين القصتين علاقةٌ كعلاقة الخُطاطةِ المِبْيَانيَّةِ تضمن تطابُقهما: إنها القصة ذاتُها، لأن التصميم هو نفس التصميم، والمُتوالية هي ذاتُها: توتُّر، غضْب، أو محاصرة، انفجار، وهَن، فالخلاصة. إن عملية القراءةِ، التي تدفعنا

(1) l'euphémisme: كناية تلطيف؛ - تعريض؛ - تحسين؛ - تخفيف؛ - قلب. المصطلح الإغريقي معناه الحرفي في الأصل التأثيلي **«أتكلم كلاماً جميلاً (حسناً)»**: مُحسّن بلاغي الغَرَض منه استعمال لفظ يُحسّن ويلطّف (وينقص من حدّة) معنى، يبدو في الواقع فاحشاً أو قبيحاً أو سيئاً، لا يحسن ذكره. دأبت العربية منذ ما قبل الإسلام على تعابير من هذا النوع، من مثل: **«السليم»** لـ **«اللديغ»** و**«البصير»** لـ **«الأعمى»**. وفيما بعد ذلك **«التحق بعفو ربه»** لـ**«مات»**؛ وفي العصر الحديث (ترجمات) تنتشر في مُختلف استعمالات اللغة ومستوياتها - الأخلاقية والسياسية والدينية الخ.- مُحسِّنات من النوع ذاته: مثل **«بلدان نامية»** **«البلدان متخلفة أو عالم ثالث»**، **«أشخاص ذوو احتياجات خاصة»** عِوَض **«معاقون»**؛ وهي ذاتها تحسين وتلطيف لألفاظ أخرى مباشرة أو واقعية أو صريحة، لا يحسن=

إلى أن نقرأ في خشبة المسرح انتعاظاً وذروةَ لذةٍ جنسيةٍ أُحاديةٍ، وأن نضع قصةً جنسيةً محلَّ روايتها الكناية والتلميحيةِ، لَـتَنْبَني على أساسٍ من التلاحم النسقي وتطابق العلاقات، وليس على أساسٍ من مُعجم مؤلَّفٍ بحذافيره من الرموز. يترتّب على ذلك أن معنى النص لا يكمُن في هذا «التأويل» أو ذاك من «تأويلاته»، وإنما في مجموع الخُطاطات المِبْيانية لقراءاته: في نظاميتها المُتعدّدة. قد يقول البعض: تمتاز خشبة المسرح **«كما يرويها الكاتب»** بخاصية الحرفية، وتُشكّل بالتالي «حقيقة» النص و«واقعه» ستبدو قراءة الانـتعاظ الجنسي، إذن، في نظرهم قراءةً رمزيةً وعناءً غير مضمون الفائدة، **«لا شيء غير النص، والنص وحده»**: هاتِه القضية ضئيلة الدلالة، هذا إن لم تتميّز بالترهيب: إن حرفية النص نظامٌ، مثله مثل أي نظامٍ آخر: ليس الأدب البَلزاكي في مُجمله سوى «استنساخٍ» لأدبٍ آخر، هو أدب الرمز: الكناية لغة. جوهرُ الحقيقة أن معنى النص لا يُمكن أن يكون شيئاً آخر إلا جـماع أنظمته، و «اسْتِنْساخِيَّتِه» اللانهائية (الدَّور والتسلسل): نظامٌ يستنسخ الآخر؛ لكن، بالمقابل، لا تُوجَد إزاء النص لغةٌ نقديةٌ «أُولى»، «طبيعيةٌ»، «وطنيةٌ» و«لغةٌ أم»: ما أن يُولَد النص حتى يصبح، دفعةً واحدة، مُتَعَدِّدَ اللغات؛ لا وجود، بالنسبة إلى قاموس النص، لِلغةٍ مدْخَليةٍ ولا لِلُغة مخْرجية؛ ما دام النص يستمد من القاموس بنيتَه اللامتناهية، وليس سلطةَ التعريف (المغلقة).

(250). **ما إن عاد إلى مأواه،** • حدث. **«مسرح»** 10: دخول إلى البيت.

(251). حتى انْهمَك في أحد أهمّ عُـنفُوانات تلك الأنشطة، التي تكشف لنا عن وجودِ مبادئَ جديدةٍ في حياتنا. أراد، وقد اعْترَتْه بوادرُ تلك الحُمّى الأُولى للحب: الحُمّى التي تَـمُتُّ كثيراً إلى اللذة بقدر ما تمتُّ كثيراً إلى الألم، أن يُرَاوِغ تلهُّفَه وهذيانَه برسم الزَّمْبينِلاّ من الذاكرة. كان ذلك نوعاً من التأمُّل الماديّ• إحالة. الحب-المرض. • حدث.

= ذكرها. بناء عليه، "كناية التلطيف" أو "كناية التحسين". المناقض لها **"كناية التشنيع"**. وإلى النوع ذاته تنتمي **كنايات** مثل **المبالغة والتفخيم**... والنسبة إليه والوصف منه euphémique (نعت): **تلطيفي؛ تحسيني.**

«إرادة–حب»: 2: رسم. يتعلق الأمر، هنا في مشروع الحب، بنشاط مُتذبذبٍ، تأجيلي. ••• رمز. نسْخ الأجساد: الرسم. يعرض الخطابُ الرسمَ وَفق خُطاطةٍ بلاغية؛ الرسمُ باعتباره عمليةً تتمثّل في إعادة تشفير الجسم البشري، من خلال إعادة إدماجه في ترتيبٍ للأساليب، والأوضاع، والهيئات، والمسكوكات؛ إنه نشاطٌ تجنيسي، سيتَصرَّف إلى ثلاثة أنواع.

(252). **فعَلى إحدى الأوراق تكتسي الزَّمْبينِلاّ هيئةً هادئةً، باردةَ المظهر، طالما غمرها بعشقهم رفائيلُ وجيورجيون وكلُّ الرسامين العظام.** • رمز. تناسخ الأجساد: الرسم: 1: رسم النموذج (تستند الوحدة على شِفرةٍ ثقافية، على مرجعٍ: هو كتاب الفن).

(253). **في ورقةٍ أُخرى، تَلْفت رأسَها بِرقّة، وهي تُتمِّم دورةً كاملةً، تبدو وكأنها تُنصت لنفسها.** • رمز. نسْخ الأجساد: الرسم (2): رومانسي (اللحظة الأشد رهافةً في الحركة، منقولةٌ عن كتاب **الحياة**).

(254). **رسَمَ صرّازين، بقلم الرصاص، صاحبتَه في كُلّ الأوضاع والهيآت: رسَمها بدون حجابٍ، جالسةً، واقفةً، مضطجعةً، تارةً طاهرةً وأُخرى عاشقة، مُسجِّلاً، بواسطة هذيان أقلامه، كُلَّ الأفكار النَّزَوِيَّة التي تستولي على خيالنا، حينما ينشغل بالُنا بالتفكير في حبيبةٍ لنا.** • رمز. نسْخ الأجساد: الرسم (3): استيهامي. النموذج خاضع «عن طيب خاطر» (أي وَفق قوانين شِفرة هي شِفرة الاستيهام الجنسي) لتسخير الرغبة («**كُلَّ الأفكار النَّزَوِية**»، «**في كُلّ الأوضاع والهيآت**»). الواقع أن الرسوم السابقة كانت استيهاميةً مُسبقاً: تقليدُ جِلْسةٍ لرفائيل أو تخيّل حركة نادرة، معناه التعاطي لترميق مُوَجَّه وتسخيرُ الذات للجسد المرغوب فيه، حسبما تُمليه «نزوتها» واستيهامها (حسب استيهاماتها). إذا انطلقنا من المفهوم الواقعي للفن، فسيُمكن، على وجه الإجمال، تعريفُ فن الصباغة بأكمله، على أنه قاعة عرض شاسعةٌ لتسخيرٍ وتلاعبِ استيهاميِّين – حيث يعمل الفنّان بالأجساد **ما يهوى**، بكيفية تأتي معها تلك الأجسادُ، شيئاً فشيئاً، لتملأ كُلَّ خانات الرغبة (وهذا ما يقع بفظاظة، أي بطريقة نموذجية في اللوحات الحيّة التي رسمها المركيز دو ساد). •• إحالة. شفرة العاطفة. ••• رمز. التعرية (تخيّل صرّازين الزَّمْبينِلاّ **بدون خمار**).

(255). **لكنّما، فكرُه، المُستشيطُ غضباً وعُنفاً، توغّل إلى أبْـعدَ من الرسم،** • **إحالة.** مغالاة (عنف). •• رمز. التعرية.

54. إلى الخلف، إلى أقصى ما وراء ذلك.

يقتفي صرّازين، وهو لا يكفُّ أبداً عن تعرية أُنْموذجه، حرفيّاً خُـطى **فرويد**[1]، الذي ماثل (بصدد حديثه عن **ليوناردو دافنتشي**)[2] النحتَ بالتحليل، فكلاهما، *via di levare*، مُمارسةٌ للكنس. لِنستحضرْ فعلاً كان يزاوله في طفولته (انتزاعُه لقطع الخشب من المقاعد بقصد نحت مجسماتٍ بدائيةٍ فظّة)، ينتزع النحّات غِلالات وخُمُرَ زَمْبينِلّا بهدف الوصول إلى ما كان يعتقد أنه حقيقةُ جسدِها؛ من ناحيتها، تتجه الذاتُ صرّازين، عبر الانخداعات المُتكررة، بكيفيةٍ حتميةٍ، نحو الحالة الحقيقية للخَصِيّ، أي الفراغ الذي يحتلّ منه محلَّ المركز. هذه الحركة المزدوجة هي حركة الإبهام الواقعي، يوَدّ الفنّان الصرّازيني تعريةَ المظهر، أن يتوغّل دائماً إلى **أقصى ما وراء ذلك**، بفضل المبدأ المثالي الذي يطابق السرَّ بالحقيقة: يجب، إذن، المرور **داخل** النموذج، إلى **تحت** التمثال، ووراء قُماش اللوحة (هذا ما يطلبه فنانٌ بلزاكي آخر، اسمه **فرينهوفر**[3]، من

---

(1) Freud Sigmund: سيغموند شلومو فرويد، وُلد بفرايبورغ، مقاطعة مورافيا، بالتشيك، وكانت تابعة آنذاك للنمسا، سنة 1856 - توفي بلندن سنة 1939. طبيب أعصاب في تكوينه، مارس في ڤيينا. وعمل ضمن جماعات من الأطباء النفسانيين والمعالجين والباحثين عبر أوروبا وأمريكا. كان أحد أهم مُنظّريهم وواحداً من أنشط العاملين على تأسيس مدرسة التحليل النفسي، حتى حظيت أعماله التنظيرية بالصدارة وذيوع الصيت. من أهم أعماله: **ثلاثة بحوث في النظرية الجنسية وتفسير الأحلام**. حظي الأخير بترجمة عربية جيدة.

(2) ليوناردو دافنتشي Leonardo da Vinci: ولد بتوسكانيا في إيطاليا سنة 1452 وتوفي سنة 1519. اشتهر بأنه أشهر رسّامي إيطاليا ونحّاتيها؛ ولكنه في الواقع كان أكثر من ذلك: كان عالماً ومهندساً ومخترعاً وموسيقياً وشاعراً وفيلسوفاً الخ. أتقن كثيراً من الفنون والعلوم وأجاد في مشاركاته فيها. من أشهر لوحاته لوحة لاجوكندا (متحف اللوڤر).

(3) Frenhofer: تحت عنوان **المعلم فرينهوفر** نشر بلزاك سنة 1830، السنة نفسها التي نشر فيها صرّازين- قصة، ما لبث أن أعاد نشرها تحت عنوان: **التحفة الفنية المجهولة**؛ ثم بعنوان **كاترين ليسكو**. فرينهوفر هو الشيخ العالم الفنّان رفيق الرسام الشاب =

اللوحة المثالية التي كان يحلم بها). القاعدةُ نفسُها تحكم الكاتبَ الواقعي (وخلَفَه النقدي): يجب التوغّل فيما وراء الورق، لمعرفة العلاقات **الحقيقية لـڤوتران وللوسيان دو روبمبري**[1] (لكنّ ما يُوجَد وراء الورق ليس هو الواقع أو المرجع، وإنما **الإحالة**، أي الشساعة الهائلة والبارعة للكتابات»). تقود هاتِه الحركة، التي تدفع صرّازين والفنّانَ الواقعيَّ والناقدَ إلى تقليب النموذج والتمثال واللوحة أو النص للتأكُّد من أسفله وجوفه، إلى فشلٍ -أي إلى **الفشل**، **صرّازينُ**، بكيفيةٍ ما- هو شعارُه: وليس من شيءٍ أيضاً **خلفَ** اللوحة التي تخيَّلها **فرينهوفر**، أكثرَ مما سبق، غيرُ سطحها؛ لا شيء سوى خربشاتِ الخطوط والكتابة التجريدية، غير القابلة للقراءة والتُّحفة الفنية المجهولة (غير القابلة للمعرفة)، التي توصَّل الرسّامُ العبقري إلى إنجازها؛ وهي بالذات إشارةُ موته؛ يوجد **تحت** الزَّمْبينِلّا (وبالتالي داخل تمثالها) **لاشيءُ** الإخصاء، الذي سيتسبَّب في موت صرّازين، بعدما هشّم في التمثال الوهميّ الشاهدَ على فشله: لا يُمكن التأكيد على أصالة غلاف الأشياء وتجميد حركة الدالّ التمطيطية.

(256). كان يرى أن الزَّمْبينِلاّ تُكلِّمه، يَتوسّل إليها، يقضي ألفَ سنةٍ من العمر والسعادة معها، وهو يجسّدها واضعاً إياها في كل الأوضاع والهيآت المُمْكن تخيُّلها،

• هذا تعريف دقيق للاستيهام[2]: الاستيهام سيناريو تتعدّد فيه وضعاتُ الشيء وهيآتُه «**كل الأوضاع والهيآت المُمْكن تخيُّلها**»، لكن المرتبطة دائماً، بوصفها محاولات تسخير

= الموهوب، نيقولا بوسان حين زيارته للرسام بوربوس Porbus يتحول إلى بطل للقصة بسبب علمه في الرسم وفنيته الرفيعة ومُلاحظاته الوجيهة. القصة تأمّل بلزاكي في فن الصباغة.

(1) Vautrin et Lucien de Rubempré، لوسيان دو روبمبري من شخصيات **الملهاة البشرية**، ظهرت في **الأوهام الضائعة وعظمة وبؤس العاهرات** الخ. ولد آخر القرن الثامن عشر في الأنغوليم الأسفل، وتوفي بباريس سنة 1830. يتيم لأب صيدلاني. أما جاك كولّان، المدعو ڤوتران، من أبرز وأهم شخصيات **الملهاة** البلزاكية، سجين أشغال شاقة سابق، هرب من السجن وبدّل أسماءه بدون حساب. مُحبّ للحياة الجميلة، يساعد الشباب الطموح إلى حدّ القتل. ساعد رستينياك وروبمبري. ما لبث أن استقام وأصبح رئيساً للشرطة.

(2) le fantasme: حسب التعريف النفسي، بناء خيالي، واعٍ أو غير واعٍ، يصطنعه الفرد =

وتلاعب شهوانيّ، بالذات الواقعة في مركز الخشبة (**«كان يرى أن الزَّمْبينِلاّ تُكلِّمه، يَتوسّل إليها، يقضي...»**) (رمز. سيناريو الاستيهام).

(257). **مُجرّباً، إن أمكن القول، المستقبلَ برفقتها.** • لا يعدِم هذا السيناريو شيئاً: إنه يتوفَّر حتى على **المستقبل**، وهو الزمن الخاص بالاستيهام (رمز. المستقبل الاستيهامي).

(258). **في الغد، أرسل خادمَه لِيَحجزَ له طوالَ الفصل مقصورةَ بجوار الخشبة.** • إحالة. تأريخ وتزمين (**«الغد»**). ••• حدث. «إرادة-حُبّ» :3: كراء مقصورة بالمسرح. مشروع الحب لدى صرّازين موسومٌ بضعفِ الإرادة الصِّرف: فما يُخطِّط له صرّازين، ليس غزوُ زَمْبينِلاّ، وإنما تكرار لذته الوحدانية الأُولى؛ من ثَمّ، لا تحتوي المُتوالية، بمُجرَّد الإعلان الصارخ عن انطلاقها، (**«إما أن تحبّني أو أموت»**) سوى حدّين إرجائيَّين: الرسم والتأمل؛ بعد ذلك، لن تخضع مجريات الأحداث لإرادة صرّازين، ومن ثَمّ فإن "إرادة-موته" هي التي ستشتغل. ••• لقد أصبح، الآن، القربُ من الخشبة، الذي عثرتِ الذاتُ صُدفةً على فضائله النفيسة للذَّتها، منشوداً عن عمد؛ لأن هذه اللذة، يلزَم الآنَ الحفاظُ عليها وتكرارُها وتنظيمُها، كُلَّ مساءٍ، طوال الموسم (حدث. «اللذة» :12: شرط التكرار).

(259). **ثم، بالَغ، مثلُه مثلُ كُلّ الفتيان المتمتِّعين بروح جبّارةٍ،** • إحالة. نفسية الأعمار.

(260). **في تمثُّل الصعوبات التي تُعوّق تحقيقَ مشروعه، وقدَّم، كأوَّلِ وَجْبةٍ لعاطفته، السعادةَ التي يغمُره بها إمكانُ التَّمتُّع بمشاهدة سيدتِه دون حاجزه.** حدث. «إرادة-حب» :4: استراحة. تتوخّى الذات الاستمتاع بموضوعها عن طريق الاستيهام أكثر من التلذذ به واقعياً؛ إنها تُرجِئ المشروع الواقعي، إذن، إلى وقتٍ لاحِق؛ وتُنظم بسرعةٍ الشروطَ الجيدة للعمل الاستيهامي؛ وتُقدِّم، كحجةٍ لهذا التردّد الإرادي جداً، عائقَ الصُّعوبات والمَشاق، التي تُبالغ في أمرها لأنها نافعةٌ لـ«حلمها»، باعتباره هو وحدَه ما يُهِمُّها، وتجدُ له عذراً جيّداً في تلك الصعوبات.

= لإشباع رغبة -جنسية- مكبوتة أو التعبير عنها بقصد التغلّب على مُعاناته بسببها؛ - رؤية توهُّمية مُضخِّمة أو مُحسِّنة للرؤى والواقع.

(261). **لم يدُمْ طويلاً لدى صرّازين،** • إحالة. **تأريخ** (ضبط تواريخ الأحداث).

(262). **هذا العمر الذهبي للحُبّ، وهو الذي نَستَمْتِع فيه بأحاسيسنا الخاصة ونسعَد خلاله من تلقاء ذواتنا تقريباً-** • إحالة. شِفرة أعمار الحُبّ.

(263). **فلَقد، فاجأته الأحداث،** • لا يدير صرّازين شيئاً بنشاطٍ وفعاليةٍ غير استيهاماته؛ النتيجة، أنَّ ما يرِدُ عليه من الخارج (من «الواقع») يُفاجئه. تُكرّس هاتِه الإشارةُ نهايةَ «إرادة -الحُبّ»، وبما أنها إشارةٌ إلى المستقبل (يجب أن ننتظر حوالى عشرين عُجَامَة للعثور على هاتِه «الأحداث»، وخاصةً الموعد الذي ضربته له الوصيفة العجوز)، يُمكن تصريف الاستراحة الواقعة في الرقم 240، بدورها، إلى سلسلة من العناصر الاستيهامية (حدث. «إرادة- حُبّ» :5: تعطيل مشروع الحُبّ).

(264). **وكان لا يزال مفتوناً بسحر هذه الهذيانات الربيعية، الساذَجة بقدر ما هي شَهوانية.** • ستمتلئ الاستراحة الُمـدْرَجة في مشروع الحُبّ، رغم أننا قد أُخْـطِرنا بنهايتها منذ هُنيهةٍ، بعدد من الانشغالات، في شكل سلوكاتٍ أو انطباعات؛ لقد تمّ الإعلان، هنا، عن هاتِه الحدود المُترتّبة عنها بأسمائها التجنيسية: الهذيان أو الهلْوَسة الشهوانية (حدث. «إرادة- حب» :6: إعلان عن العناصر المُؤلّفة للاستراحة).

(265). **عاش طوال ثمانية أيام عمراً بأكمله. يقضي الصباحَ في عجْن الصَّلصال، الذي نجح في أن يُجسّم** بواسطته **الزَّمْبِينِلاّ،** • إحالة. **تأريخ.** (ثمانية أيام قضى أماسيها في المقصورة، على الصُّفَّة: هذا يعني أن الموعد الذي حددته الوصيفةُ العجوز، وهو حدثٌ داهمَ صرّازين، حصل في اليوم الرابع والعشرين من تاريخ إقامة صرّازين بروما (خبرٌ يتناسب مع جهله بالعادات الرومانية). •• حدث. «إرادة- حُبّ» :7: في الصباح ينحت (وهو الحدُّ-العُمْلةُ الأولُ في اللَّوثة الشهوانية). رمزيّاً، يستلزم العجْنُ المشار إليه في الرقم 163، كنشاطٍ تعاطاه صرّازين خلال مُراهقته، الحركةَ نفسها التي تترتّب عن التمزيق: يتعلّق الأمر بإدخال اليد عميقاً، وخرق الغلاف، والإمساك بجوف الكتلة، والقبض على **التحت،** وعلى **الحقيقي.**

(266). **رغم الخِـمارات والتّنانير والمشَـدّات وعُـقَد الشرائط التي كانت تحجُبها عنه.** • رمز. التعرية.

(267). **مساءً، يعيش – وقد استقرّ مُبكّراً في المقصورة، وحيداً ومُتّكئاً على صُفَّةٍ، مثل تركيٍّ خدَّره الحشيش– سعادةً فيها من الثراء والسَّخاء بقدر ما يأمل.** حدث. «إرادة– حُبّ»: 8: في المساء، على الصُّفَّة (الحدُّ– العملةُ الثاني لوقف التنفيذ الهلْوَسي والهذياني). تُفصح الإيحاءات بما يكفي عن طبيعة هاتِه المُتعة الشهوانية، التي نظَّمها وكرَّرها صرّازين بطقوسٍ شعائرية، انطلاقاً من «اللذة الأُولى» التي عثر عليها ذات مساءٍ صُدفةً: وحيداً، وفي حالة هذيانٍ وهَلْوَسة (أبعد مسافة بين الذات والموضوع)، ومُتَسَتّراً. باعتبارها نتاجاً إرادياً وشعائرياً للذة، فهي تحتوي على نوع من النسك والعمل: يتعلّق الأمر بتطهير اللذة من كل عنصرٍ صرّار ومُتألِّم وعنيفٍ ومُغالٍ: من ثَمّ كانت هناك تقنية لإضفاء طابع الحكمة والتعقّل بشكلٍ تدريجي، مرصودٍ، ليس بهدف إلغاء اللذة، وإنما لأجل التحكّم فيها وتطهيرها من كُلّ إحساسٍ ناشزٍ وجموح. هذه السعادة التي يستمتع بها على الصُّفّة ستتصرَّف إلى سلوكات.

(268). **أولاً، استأنَس تدريجياً بالعواطف المُلْتَهبة حتى أقصى حدّ، التي كان يُغْدِقُها عليه غناءُ صاحبته.** • حدث. «إرادة–حُبّ»: 9: تكييف السمع.

(269). **ثمّ طوَّعَ عينيه على رؤيتِها، وانتهى بتَأمّلها،** • حدث. «إرادة–حُبّ»: 10: ترويض واستئلاف البصر.

(270). **دون أن يتوجَّس خِيفةً من انفجارٍ جديدٍ للسُّعار المكْتوم الذي قاساه أوّلَ يوم. لقد تغلغلتْ عاطفتُه إلى قرارةِ أعماقه وبلغتْ غايةَ السَّكينَة.** • تُنتِج رياضة التنسّك المضاعف، للسمع والبصر، استيهاماً أكثر منفعةً، مُطَهَّراً من عنفه الأوّل (الرقم 237: **«اتجهتْ قوتُه نحوَ الاندفاع بعنف أليم.»**). حدث. «إرادة–حب»: 11: نتيجة العمليتين السابقتين.

(271). **إضافةً إلى ذلك، لم يُعانِ النحّاتُ الشّرِسُ من خطر تعرُّض عُـزْلته، المسكونةِ بالصُّور والمُـزيَّنةِ بأهواء الأمَل والمُفْعَمةِ بالسعادة، للانزعاج والكدَر من لدُن رفاقه.** •• حدث. «إرادة–حُبّ»: 12: حماية الهَلْوسة المُحَصَّل عليها. – لعزلة صرّازين الإرادية وظيفة حكائية: «تُفسّر» كيف أمكن لصرّازين، المُنعزل عن كُلّ الأوساط المجتمعية، أن يجهل أن جميعَ المغنيات في جميع ولايات دولة **البابا** هنَّ خِصيان؛ لها الوظيفة نفسُها، التي يؤديها قِصَرُ مدة إقامة صرّازين في روما، واقعة لم تكفَّ الشِّفرةُ

التأريخية عن الإلحاح عليها: كل هذا مُوافقٌ لتعجّب الأمير العجوز كيدجي (رقم: 468): «من أين أتيت؟».

(272). كان يُحبُّ، بطاقةٍ هائلةٍ وبسذاجةٍ، إلى حد أنْ عانى تلك الوساوسَ البريئةَ، التي تنتابُنا حيـن نحبّ لأول مرة في حياتناه . إحالة. شفرة العاطفة.

(273). لمّا بدأ يتبيَّنُ له أنّ من اللازم الإقدامُ -عاجلاً- على فعل شيءٍ مـا، أن يَـحْتال ويسأل عن عُـنْوان مسكنِ الزَّمْبينِلا، أن يسْتَفْسِر عمّا إذا كان لها أمّ أو عمّ أو خالٌ أو وصِـيٌ، وعمّا إذا كانتْ لها أسْـرةٌ؛ ثم لمّـا بدأ يفكّر، أخيراً، في الوسائل التي قد تُوصِـله إلى رؤيتها والتحدّث إليها، أحسّ بقلبه ينتفخ شديدَ الانتفاخ، حيـن ساورته أفكارٌ جريئةٌ كهاتِه، فَـأرْجَـأ هذه الانشغالات إلى الغد، • حدث. «إرادة- حب»: 13: الدفع بحجة الاستراحة وتمديد أجل وقف التنفيذ.

(274). سعيداً بآلامه الجسدية، بقدر ما أسعدَتْـه ملذّاتُـه الذهنية. • سيمة. خليط (نعرف الطبع المُفارَقي لصرّازين، الذي تتشابك فيه النقائض).

(275). - قاطَعَتْني السيدةُ دو روشفيد سائلةً إيّايَ:

- لكنّني، لا أتبيَّن، حتى الآن، لا مَارِيَانِينَه ولا عجوزَها الصغير..

صرختُ غيرَ متأنٍّ، مثلَ كاتبٍ فوّتَ عليه بعضُهم مفعولَ المفاجأة الفنية: - إنك لا ترَيْن أحداً سواه! • إحالة. شِفرة الكُتّاب. (يُعيّـن السارد شِفرة الساردين بواسطة فعل لغوي - اصطناعي). ••• تأويلية. لغز 4. (من العجوز؟): سؤال: (طلب جواب). ••• يُؤدّي جواب السارد إلى استنتاج الحقيقة (زَمْبينِلّا هي العجوز) وفي الوقت نفسه، يُضلّل (إذ يُمكن أن نفهم، أيضاً، أن صرّازين هو العجوز): إنه التباس (تأويلية. لغز 4: التباس).

55. اللغة كطبيعة.

لا توَظّف مغامرةُ صرّازين، عمليّاً، في المشهد سوى شخصيتين: صرّازين

نفسه والزَّمْبينِلّا. إذن، فالعجوز هو أحدهما (**«لكنك لا تريْـن سواه»**). تقلّصت الحقيقة والخطأ إلى خيارٍ بسيطٍ بين حدّين: القارئ «يتحرّق»، يكفيه أن يتساءل -في رَمشة عينٍ- عن كُلّ واحدٍ من الطرفين، وبالتالي عن الزَّمْبينِلّا، لكي تنكشف له هوية السوبراني: التشكّك في جنسٍ مـا، يعنى إيلاءَه صنفاً تعريفيّاً، هو صنفُ الشذوذ: في حالة التصنيف الجنسي، ينحلّ الشكُّ، سريعاً، إلى «مشكوكٍ فيه». مع ذلك، فليس هذا هو ما نقرأ هنا؛ لا يتأكّد اللّبس، إذا أمكن القول، إلا على المستوى التحليلي؛ أما على إيقاع القراءة العادية، فإنَّ نوعاً من الدَّوّارة السريعة[1] تتسلَّط على طرفي الخيار الثنائي (الخطأ\الحقيقة) وتشلّ قدرته على الكشف. هذه الدوّارة هي الجُملة. **تجرف** القراءةُ -ببساطتها وسُرعتِها وخفّتها (التي يُمكن القول إنها مُفْتَرَضةٌ، كِنائياً، من عجلة السارد) وبكُلّ ما فيها- الحقيقةَ (ذاتَ خطرٍ عظيم على مصلحة القصة) بعيداً عن القارئ. ستصير في مكانٍ آخر (مثالٍ آخر) تغييراً تركيبيّاً [إعرابيّاً] في الجملة، يتميّز بكونه، في الوقت نفسه، ذا طبيعةٍ نشيطةٍ ورشيقة، ومورداً لثروةٍ تمنحها اللغةُ ذاتُها - مثل تقليص تناقضٍ بنيويّ ما إلى مجرّد صُرفةٍ (معبّرة) عن التنازل: «**اندهشَ، رغم بلاغة بعض النظرات المُتبادلة بينهما، من التحفُّظ الذي تَشبَّثَتْ به الزَّمْبينِلّا تجاهَـه**». (الرقم: 351) - تُلطّف وتُخفف وتُبخّر تمفصلات البنية السردية. بعبارة أُخرى، تحتوي الجملةُ (وهي كيانٌ لسنِي) قوةً تُدَجّن حيلةَ المَحْكيّ وخداعَه: معنى يَنفي المعنى. يُمكن تسمية هاتِه العلامة الإعرابية (ما دامتْ تُشرِف من فوق على تَمَفْصُل الوحدات السردية): المُـجَوْمَـل[2] بعبارة أُخرى، مرةً ثانيةً: الجملة **طبيعةٌ**، وظيفتُها - أو مغزاها - تبرئة ثقافة المَحْكيّ. تُؤدّي الجملة للمَحْكيّ دورَ البديهة: لأنها موضوعةٌ فوق البنية السردية، ومُشَكِّلة لها، تُسيّرها، بتنسيق إيقاعها، وفارضةٌ عليها صُرْفاتِ منطقٍ نحويٍّ مَحْض. لأن اللغة[3] تبدو بطريقة

(1) le tourniquet: **الآلة الدوّارة**: جهاز دوّار؛ وتُطلَق على كُلّ ما له الخاصّية نفسها: كالباب الدوّار والأسطوانة الدوّارة، التي تُعلّق عليها السلع، فيُديرها المرء ليمكنه فحص كُلّ القطع المعروضة عليها.

(2) Le phrasé.

(3) جليّ أنها العربية هنا في النص المترجم، والفرنسية في النص المنقول عنه.

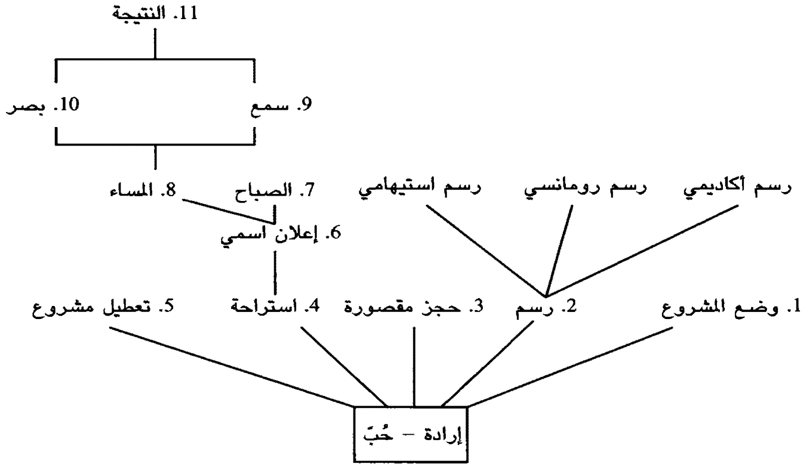
تلقينها (الطفولية)، بثقلها التاريخي، بالكونية الظاهرة لاستعمالاتها، ومجمل القول، **بسابقيَّتها**، كأنها تتمتع بجميع الحقوق على أحدوثةٍ عرَضِيّة، لم تشرع في الاِنْحِكاء، إلا منذ حوالى عشرين صفحة سلفتْ - في حين أن اللغة خالدة تغيب بداياتُها في غياهب الأزل. بذلك يتبيِّن لنا أن المعنى التقريري للغة ليس هو حقيقة الخطاب: لا يقع المعنى التقريري خارج البنيات. إن له وظيفةً مساويةً لباقي الوظائف: هي بالضبط وظيفة تَبْرِئة البنية؛ ويُوفر للشِّفرات نوعاً من السُّواغ[1] النفيس، لكنه في الوقت نفسه، وبكيفيةٍ دائرية، مادةٌ خصوصيةٌ، موسومةٌ بعلامةٍ، تستعملها الشِّفرات الأُخرى لتلطيف ترابُطاتها وتمفصُلاتها.

(276). **تابعتُ، بعد التقاط النفَس: - أصبحَ السيدُ صرّازين، منذ بضعة أيام، يستقر، وفيّاً لموعده، في مقصورته ونظراتُه تشعُ بعشقٍ جارفٍ؛** • **إحالة**. تأريخ (نعرف من خلال العُجامة رقم 265 أن هذه "البضعة أيام" عددها في الواقع ثمانية أيام). •• حدث. «إرادة-حُبّ»: 14: ملخص الاستراحة.

56. الشجرة.

أحيانا، تأتي الشِّفرة البلاغية في مجرى التحدُّث لتحطّ فوق شِفرة الأحداث والسلوكات؛ وتشرع المُتواليةُ في جرد أحداثها واحدةً واحدةً (**قرَّر\رسَم\حجَز مقصورة\استراح\تَوقف المشروع**)؛ لكن الخطاب يُفرّع من ذلك أغصاناً وتوليداتٍ منطقية: فيتصرَّف جنسٌ اسميّ (**هذيان الحُبّ**) إلى سلوكات خاصة (**المساء\الصباح**)؛ هي بدورها **تستأنف** عملها في شكل نتيجةٍ أو حجةٍ أو مُلخَّص. بهاتِه الكيفية، نحْصُل، إذا ما انطلقنا من التسمية الضمنية للمُتوالية («إرادة-حُبّ»)، على شجرة الأحداث والسلوكات (غالباً ما تتخذ شكل تعريشةٍ)، تُؤلّف تفريعاتُها وجذورُها التحويلَ المُستمرّ دائماً للخط الجُملي إلى حجمٍ نصّي:

(1) l'excipient: السُّواغ: ما يُخلَط بالدواء خلال صنعه كي يُستساغ شربه.



تفرض الشِّفرة البلاغية، ذات القوة العظمى داخل النص المُنقرئ، على بعض مواضع المتوالية نوعاً من التَّبَرْعُم، يتحوَّل فيه الحدُّ إلى عُجْرة؛ بحيث يترأس اسمٌ ما تعداداً تمَّ، أو سيتمّ، التفصيل فيه واحداً واحداً، وذلك بقصد الإعلان عنه أو تخليصه: هكذا تتفرّع الاستراحة إلى لحَظات، والرسم إلى أنواع، واللوثة إلى أعضاء مُصابة. لا يكفّ الخطاب، عبر بنيةٍ أرسطيةٍ صرفة، عن التأرجُح بين الجنس (الاسميّ) وأنواعه (الأحداثية - السلوكية): يساعد المعجم، بوصفه نسقاً من أسماء الجنس والأسماء الخاصة، بكيفيةٍ أساسيةٍ في إقامة البنْيَنَة. الواقع أن الهدف من ذلك امتلاكُه، لأن المعنى قوة: والتسمية إخضاعٌ، كلما كانت التسمية أعمَّ (اسمَ جنس) كان الإخضاع قاهراً. لمّا يتحدّث الخطاب بذاته عن **الهذيان والهلوسة** (إلا في حالة ما إذا وقع تصريفُه فيما بعد) فإنه يقترف العملَ العنيفَ نفسَه، الذي يقترفه الرياضي أو المنطقي حين يقول: **لِنُسمِّ ق**[1] **الشيءَ**

(1) ق = P؛ ق = la proposition، القضية باعتبارها أصغر بناء مركبي دالّ، سواء بالمعنى المنطقي أو اللساني أو الفلسفي.

الذي...؛ لِنَفْترضْ ق، الصورة التي... إلخ. هكذا، نجد النص المُنقرئَ منسوجاً من تسمياتٍ، تنتمي إلى ما قبل الاستدلال، تضمن خضوعَ النص- ولكنها قد تتسبَّب أيضاً في الغثيان نفسِه، الذي يُثيره كُلّ عنفٍ امتلاكي. نحن، أنفسَنا، حين نسمّي هذه المُتوالية «إرادة- حُبّ» لا نفعل شيئاً أكثر من تمديد أَمَد حرب المعنى، وردٌ وقلبِ الامتلاك، الذي استعمله النص نفسه.

(277). **إلى حدّ أنّ تعلُّقَه بصوت الزَّمْبينِلاّ كان سيصبح خبرَ باريس برُمَّتها، لو أن هاتِه المغامرةَ حصلتْ فيها؛** • رمز. صوت الخَصِيّ (ينبغي أن نفْهَمَ فهْماً حرْفياً ما يُمكن أن يُحْسَب مُجرَّد مجازٍ مُرسلٍ مُبتذل: وهو تعْيينُ زَمْبينِلّا بصوتها: إن ما يعشقه صرّازين هو، بالذات، صوتُ الخَصِيّ، وهو يعشق الإخصاء نفسه). •• إحالة. علم النفس السُّلالي: باريس.

(278). **لكنْ، في إيطاليا، يا سيدتي، كلُّ شخصٍ يشاهد الحفلةَ لحسابه الخاص، بأحاسيسه الخاصة، باهتمام وَوَلَهِ الفؤاد الذي يُقصي كُلّ تجسُّسات البصّاصين.** • إحالة. علم نفس السُّلالات: إيطاليا.

(279). **رغم ذلك، فإن سُعارَ النحّات لم تطُلْ مدةُ نجاته من نظراتِ المُغنِّين ومُرَدِّداتِ الجوقة.** • اللغز 6 (من الزَّمْبينِلاّ؟) لغز مُدَبّر، ينبني على مكيدة. سنتوفّر، إذن، في هذا اللغز 6- كلما أمكن نسبة المُراوغة إلى فاعلٍ متآمرٍ- على لبِنة، وعلى متواليةٍ متماسكة: هي **المؤامرة**. إلا أن مُراوغات الزَّمْبينِلّا ومناوراتها ستُعْتبَر دائماً خدعاً، منتميةً، عُموماً، إلى اللغز 6، وليس إلى المؤامرة، بكيفية تُتيح احترامَ الالتباس (الممكن)، الذي يطبع عواتق الزَّمْبينِلّا ذاتها (تأويلية. «المؤامرة (الخديعة)»: 1: الثُّلّة المتآمرة).

(280). **ذات مساء، أدرك الفرنسيّ أن البعض يستهزئ منه في الكواليس.** • إحالة. تأريخ (تعود «ذات مساء» لتربط خيطَ الحَكْي بـ «فاجأته الأحداث»، 263). •• تأويلية «مؤامرة»: 2: ضحك (حافز المكيدة). سينفضح الضحك، وهو أساس المؤامرة، باعتباره مؤدّياً إلى الإخصاء في الرقم 513 (**«أجاب النحات بصرخة كان لها دويٌ جهنمي: الضحك!.. الضحك! الضحك! أإستطعتَ، أنتَ، أن تتجرأ على التلاعب بعاطفة رجل؟»**).

(281). **كان من الصعب تقديرُ الحدودِ، التي كان من المحتمل أن يصلَ بالأمور إليها،** • **شنيمة**. عنف، إفراط.

(282). **لو لم تدخل الزَّمْبيبِلاّ لتصْعد إلى الخشبة. إذْ رَمَقَتْ صرّازين بإحدى تلك النظرات البليغة،** • تُكوِّن النظرة «البليغة» الصادرة عن زَمْبينِلّا خدعةً بثّها (دسَّها) وكيلُ الثّلّة المتآمرة، وأرسلها إلى ضحيّته (**تأويلية**. لغز 6: خدعةٌ، تخدع بها زَمْبينِلّا صرّازين).

57. خطوط الاتجاه.

يمكن أن نسمّي تواصلاً مثالياً[1] التواصلَ الذي يصل بين طرفين محمِيّيْن من كُلّ «ضجيجٍ» (بالمعنى السيبرني للفظ)، يربط بينهما خطُّ اتجاهٍ، بسيطٌ مثل خيطٍ واحد. أما التواصلُ السردي فليس بمثالي؛ خطوطُ الوِجْهة ومساراتها فيه تتعدَّد، بحيث لا يُمكن تعريف أيِّ رسالةٍ فيه تعريفاً كافياً، إلا إذا عرَّفنا منطلقَها وغايتها. تستخدم صرّازين، فيما يخص اللغز 6 (مَن الزَّمْبينِلاّ؟)، خمسةَ خطوط للاتجاهات. ينطلق الخط الأول من الثُّلَّة المتآمرة (المُغنُّون وڤيتَلْياني) ليصل إلى ضحيتها (صرّازين)؛ في هذه الحالة تتألَّف الرسالة، عادة، من الأكاذيب والخدع والمكائد؛ وتتكوَّن، إذا شابها الإبهام، من التلاعب بالكلمات ومن «الاستهزاءات» **والمقالب**، المرصودة لتفكِهة محفل المتواطئين. خطُّ الاتجاه الثاني ينطلق من زَمْبينِلّا ليسير نحو صرّازين؛ والرسالة في هذا الحال مُراوغةٌ، واحتيال ونصب، أو- في حالة الالتباس- ندمٌ مخنوقٌ وعذابُ صدقٍ وتبكيت. الخط الثالث يربط بين صرّازين ونفسه: يحمل الحُججَ والذرائع والأحكامَ المسبقَة والدلائل الماكرةَ، التي يخدع بها النحّاتُ نفسَه، تحت وطأة مصلحته الحيوية. وينطلق الخط الرابع من الجماعة (الأمير كيدجي، ورِفاق النحّات) نحو صرّازين؛

(1) Idyllique من Idylle: تعني شعر الرُّعاة ومسارح الماشية. شعر بسيط وساذج، يحكي أحداثاً سعيدة. موضوعه غراميات الرُّعاة والتغنّي بالطبيعة بروح حلمية ومثالية، تُشيع البراءة والسذاجة. من أروع أمثلته قصيدة ثيوكريت اليوناني الرعوية القصيرة عن السيكلوب وغلاتيه. وشبيه به، تقريباً، قصائد لفرجيل. ويطلق أيضاً على التصاوير واللوحات ذات الطبيعة نفسها.

والمنقول على هذا الخط هو الرأي الذائع والبداهة و«الواقع» («الزَّمْبينِلّا خصِيّ مُتنكِّرٌ في هيئة امرأة»). ينطلق خط الوِجْهة الخامس من الخطاب نحو القارئ؛ **يحمل تارةً** الخدع (لكي لا يكشف عن سر اللغز مبكراً) وتارةً الالتباساتِ (لوَخْز فضول القارئ). بدَهي أن الفُرجة، النصُّ كفُرْجَة، هي رهانُ هذا التعدُّد. ينفي التواصلُ المثالي كُلَّ مسرح، إذ يرفض رفضاً مُطلقاً كُلَّ حضورٍ تستطيع الوِجهةُ (غاية المسار) **أمامه** أن تتحَقّق وتتجسّد؛ إنه يُلغي جميعَ الآخَرين وجميعَ الذوات. التواصلُ السردي نقيضُ ذلك: كلُّ وِجهةٍ من تلك الوِجْهات هي فرجةٌ في لحظةٍ ما، يتفرّج عليها المساهمون الآخرون في اللعبة: إن الرسائل التي تُوجِّهها الزَّمْبينِلّا إلى صرّازين، أو تلك التي يُرسلها صرّازين إلى نفسه، تستمع إليها ثُـلّة المتآمرين؛ ويستمع القارئ، بتواطؤ مع الخطاب، للخديعة، التي ظل صرّازين يحافظ على بقائه في حُضنها، حتى بعدما انْكَشفت له الحقيقة. هكذا، كما في الحال التي تُصاب فيها شبكةُ الهاتف بعطبٍ ما، تلتوي كلُّ الخيوط وتتشابك وتنعقد في الوقت نفسه، حسبَ لعبةٍ كاملة من العُقَد والضَّفائر الجديدة المَجْدُوَلة، آخرُ من يستفيد منها هو القارئ: الاستماعُ العُمومي لا يُصاب أبداً بالتشويش؛ ولكنه، مع ذلك، مقطوعٌ ومقلوبٌ ومقبوض عليه في إطار نظام من التداخلات والتشابكات المُتفكّكة؛ يبدو أن مستمعين مُختلفين (يجب أن نقدر هنا على قول "**مستمع**" كما نقول "**بصّاص**") يحتلّون كُلّ زاوية من زوايا التحدّث، كُلّ واحد منهم يترصّـد أصلاً، لا يلبث أن يقلبه ويلقيه، بحركة ثانية، في انسياب القراءة وتدفّقها. على هذا المِنوال، تعرض الكتابةُ المنْقرِئَة- هي التي تتعارض مع التواصل الصرف (سيكون، مثلاً، هو تواصل العلوم المُصوْرَنَة)[1] والتواصل المثالي- على خشبة المسرح «ضجيجاً» ما، إنها كتابة الصخب، والتواصل غير الصافي؛ لكن هذا الضجيج غير مُشَوّش ولا مُـبهم، ولا مُضْمَت، ولا هو غير قابل للتسمية؛ إنه ضجيج واضح؛ مؤلَّف من وصائل الربط وليس من التنضيد ووضع شيء فوق الآخر: يتعلق الأمر بـ«كاكوغرافيا» (كتابة رديئة مليئة بالأخطاء) متميزة.

---

(1) formalisés: مشكلَنة؛ مُصوْرَنَة، العلوم المشكلنة.

(283). التي تُفصح، غالباً، عن أكثر مما تودُّ النساء قولَه. • إحالة. نفسيات النساء.

(284). كانت تلك النظرةُ إعلاناً تاماً. لقد أصبح صرّازين معشوقاً! فكّر صرّازين، وهو يتّهم صاحبتَه، باكراً جداً، بالحماس الفائض: «إذا لم يغدُ الأمرُ أن يكون مُجرَّدَ نَزْوة، فهي لا تُقَدِّر مدى الهيمنة، التي ستَخضَع إليها. ستدوم النزوةُ، حسبما أتمنى، طوال حياتي». • سَيمة. مغالاة، عنف، الخ. •• تأويلية. لغز 6: انخداع (من صرّازين إلى نفسه). ليس موضوع الخديعة هو عاطفة الزَّمْبينِلّا، وإنما جنسُها؛ لأن الرأي الشائع[1] يقضي أن المرأة هي وحدها التي تستطيع أن تنظر إلى الرجل نظرةً «بليغة».

(285). حينها، تتالتْ ثلاثُ دقاتٍ على دَفّة باب مقصورته؛ أجّجْن انتباهَ الفنّان. • حدث. «باب "ب"»: 1: طرق (الدقات الثلاث الخفيفة تُوحي بسرٍّ غامضٍ لا يهدد بخطر: الشريك المتواطئ).

(286). فتَح الباب. • حدث. «باب "ب"»: 2: فتح.

(287). دخلتْ عجوزٌ بطريقة مُلْغِزة. قالت: • حدث. «باب "ب"»: 3: دخول. ينبغي، إذا أردنا دفع التفاهة إلى التكلّم، مقارنةُ هذا «الباب» بالباب، الذي عثرنا عليه سابقا (الأرقام من 125 حتى 127)، حين أسلمت مَارِيَانِينَه العجوزَ الغامض إلى أحد الخدم. لقد وجدنا هناك: وصل\دق\ظهر (فتح). لدينا هنا: طرق\فتح\دخل. غير أن ضياع الحدّ الأول (وصل) هو الذي يُحدّد، بنفسه، السرَّ العجيب: بابٌ «يُطْرَق» من تلقاء نفسه، دون أن يصل إليه أحد.

(288). أيها الفتى! إذا أردتَ أن تكونَ سعيداً فلْتَتَسلّحْ بالحذر. تَدَثّرْ بكابَة، وارْخِ

---

(1) الأندوكسة endoxa: عادة، يُطْلَق لفظ "الأندوكسات" على كُلّ الأحاديث المُتّسمة بقوة القبول الدائم؛ ثم الأحاديث التي تُشبهها في هاتِه الصفة؛ والأحاديث المطابقة لأحاديث الاختصاصيين والخبراء والحكماء المشهورين، المشهود لهم بهاتِه الصفات في مجالات اختصاصاتهم. من هاتِه المواضع - الأندوكسات - يمتح الجدل الأرسطي بدهياته الخاصة، بوصفها أحكاماً مبنية على التجربة والملاحظة، تقضي بتصوّر الأشياء على هذا النحو.

على عينيك قُبَعةَ عريضة ؛ ثم احْـرِص على ألا تحُلَّ الساعة العاشرة مساءَ عليك، إلا وأنت في زُقاق الكورسو، قُبالةَ فندق إسبانيا. • حدث. «موعد»: 1: تحديد موعد •• إحالة. إيطاليا الرومانسية والعتمات.

(289). **ردّ الفتى، وهو يضع لويزَتين في الكفّ المتغَضِّنَة للوصيفة العجوز:** • حدث. «موعد»: 3: شكر ومكافأة.

(290). – **سأكون هناك في الموعد** • حدث. «موعد»: 2: إبلاغُـه الرسولَ بالموافقة.

(291). **انْفَلت، مُغادراً المقصورةَ بسرعة،** • حدث. «خروج»: 1: من موضِعٍ أول

(292). **بعدما ألقى بإشارة الفاهم إلى الزَّمْبينِلاّ، التي أرْختْ بخجلٍ رموشها الشهوانية، مثل امرأةٍ سعيدةٍ بعثورها أخيراً على من يفهمها حقَّ فهْمِها؛** • حدث. «موعد»: 4: تُسلِّم الذاتُ قَبولَها إلى الشخص، الذي صدر عنه تحديد الموعد. •• سَيمة. **أنوثة** (الرموش الشهوانية). ••• **مثل امرأة.** هذا خِداع؛ لأن زَمْبينِلّا ليست امرأة؛ إنما من أين تَرِد هذه الخدعة وإلى أين تذهب؟ أمِن صرّازين وإليه هو نفسه (إذا ما كان أُسلوب الحديث غيرَ مباشر، يعيد إنتاج تفكير صرّازين، يتحدّث عنه)؟ أمِنَ الخطاب إلى القارئ (أمرٌ وارد، لأن "**مثل**" تُوجِه[1] نوعيةَ المرأة المُلْصَقة بالزَّمْبينِلّا)؟ بعبارةٍ مُغايرةٍ: مَن الذي يتبنّى الحركة التي صدرتْ عن الزَّمْبينِلّا؟ مصدرُ الحديث غيرُ قابلٍ للضبط، أو بدقة أكثر: إنه أصل غير يقيني: لا يُمكن الحسم في شأنه بشيء (تأويلية. **لغز** 6: خدعة).

(293). **ثم جرى مُسرِعاً إلى منزله، لكي يَمْتَحَ من الزينة كُلَّ ما تستطيع أن تمنحَه إياه من إغراءاتٍ ومفاتن** حدث. «ارتداء الملابس»: 1: إرادة ارتداء الملابس.

(294). **وهو يخرج من المسرح،** حدث. «خروج»: 2: خروجٌ من موضعٍ ثانٍ (الخروج سلوكٌ منفصلٌ ومُتقطّع حسب المواضع المُختلفة: المقصورة، البناية).

---

(1) **أوْجَه**: وجَّه؛ أضفى المُتكلم على الجُملة صبغةً معينة، أو جِهة من عنده. (modaliser).

(295). أمْسَكه أحدُهم من ذراعه، مُوقِفاً إياه. أَسَرَّ له في أُذنه:

– حذار! أيها السيد الفرنسي. المسألةُ مسألةُ حياةٍ أو موت. إن حاميها هو الكاردينال سِكُنْياره. وهو رجلٌ لا يمزح حدث. «إنذار»: 1: قدّم إنذاراً. •• حدث. «اغتيال»: 1: تعيين الشخص، الذي سيكون القاتلَ مستقبلاً («هذا الرجل خطير»).

(296). لو أن شيطاناً وضَع مَهاوِيَ الجحيم بين صرّازين والزَّمْبينِلّا، لقطعَ عشقُ النحّات كُلَّ ذلك بخطوةٍ واحدةٍ. مثلَ جياد الخالدينَ، التي صوّرها هوميروس، كان حبُّ النحّات قد قطع في رمشة عيـنٍ مسافاتٍ هائلة. أجاب صرّازين: • سَنِمة. طاقة، إفراط ومُغالاة. •• إحالة. تاريخ الأدب.

(297). – حتى لو انتظَرَني الموتُ بباب المنزل، فإنني لا محالة ذاهبٌ بأسرع ما يُمكن. • حدث. «إنذار»: 2: تجاوَز ما وراء ذلك. •• حدث. «إرادة- الموت»: 2: استهزاءٌ من إنذار، قبول بالمجازفة.

58. منفعة القصة.

صرّازين حُرٌّ في أن يستجيبَ لإنذار الشخص المجهول أو أن يرفضه. حرية الاختيار هاتِه بين "إمّا وإمّا" بِنْيويّة: تسِم كُلَّ حدٍّ من كُلّ متوالية وتضمَن تدرُّج القصة بواسطة «القفزات». إلا أن صرّازين ـ وهذا أمرٌ ليس أقلَّ بِنْيَويّةً من السابق ـ غير حرّ بتاتاً في رفض إنذار الرجل الإيطالي؛ لأنه لو قبِل به وكفَّ عن متابعة المغامرة، لما بقيت هناك قصةٌ أصلاً. بعبارة أُخرى، **الخطاب يُجبر صرّازين** على الذهاب إلى موعد زَمْبينِلّا: حرية الشخصية خاضعةٌ لغريزة الحفاظ على الخطابِ. نجد، من جِهة، خياراً بين أمرين، ومن الجِهة الأُخرى وفي الوقت نفسه، قيْداً. لكنّ التوافق لحلّ هذا الصراع يتمُّ على النحو التالي: يقعُ «نسْيَان» قيد الخطابِ («يجب أن تستمرّ القصة») بحشمة؛ أما حرية الاختيار بين أمرين فقد نُقِلَت، بنبالة إلى حرية اختيار الشخصية، التي تبدو وكأنها تختار بمسؤولية عُليا، ما عدا في حالة تعرّضها **للموت على الورق**، (وهو أفظع ما يُمكن أن يحصل لشخصيةٍ روائية)، وهذا ما يجبرها الخطابُ عليه. هاتِه الخدعة الماكرة تسمح للمأساوية الروائية العظيمة بالتحليقات الغنائية. لأن اختيار الشخصية يبدو،

إذا ما وضعناه **بعيداً عن الورق**، أي في اليوتوبيا[1] المرجعية، خاضعاً لحتميات داخلية: يختار صرّازين الموعد: 1) لأنه ذو طبع عنيد؛ 2) لأن عاطفته هي الأقوى؛ 3) لأن الموت مُقَدَّر عليه. على هذا النحو، يُؤدّي التحتيم المضاعف[2] المذكورُ وظيفةً مزدوجةً: يبدو أنه يُحيل إلى حرية الشخصية والقصة؛ لأن الفعل يَندرج ضمن نفسية الشخص؛ وتُموِّه، في الوقت نفسه بواسطة تنضيد الأشياء بعضها فوق بعض، على القيدِ الحتمي الصارم الذي يفرضه الخطاب. هاتِه اللعبة ذات طبيعة اقتصادية: فمن **مصلحة** القصة أن يرفُض صرّازين النصيحة، التي بذلها له الشخص المجهول؛ واجبٌ عليه أن يذهب، **مهما كان الثمن**، إلى الموعد الذي ضربته له الوصيفة العجوز. معنى هذا أن الأمر يتعلّق، هنا، بحياة الأُحدوثة ذاتها، أو، بعبارة أفضل، بحماية السلعة (المَحْكيّ)، الذي لمْ يتقادم بعد في سوق القراءة: «مصلحة» القصة هي «مصلحة» مُنتجها (أو مصلحة مُستهلكِها)؛ لكن، كما هو الحال عادةً، فإن **ثمن** الشيء السردي قد تسامى بفضل ثراء المُحتِّمات المرجعية (المُقتلَعة من عالم الروح **بمعزل عن عالم الورق**) التي تُشكِّل أنبل الصور: **قدَر** الذات.

(298). **صاح الشخص المجهول وهو يختفي: - بوفرينو! (مسكين!)** • **إحالة**. الطابع الإيطالي، (**بوفرينو** وليس *le pauvre!*).

(299). **أليس من يتحدّث لعاشق عن الخطر كمَنْ يبيعُه ملذّات؟** • **إحالة**. شِفرة الأمثال.

(300). **لم يسبقْ لخادم صرّازين أن رأى سيدَه مُهتمّاً بأدقّ تفاصيل زينته.** • **حدث**. «ارتداء اللباس»: 2: ارتداء (عُموماً، تكتسي هذه المُتوالية قيمةَ دالّ عن الحُبّ

(1) اليوتوبيا l'utopie: يعود نحت الكلمة لتوماس مور Thomas More، الكاتب الإنكليزي، "ou-topos" **في لا مكان**" أمكنة خيالية تجري فيها أحداث الروايات، التي كان يتصوّرها المثاليون أو الذين يُمثّلون لأفكار مُعيّنة.

(2) la surdétermination: التحتيم المضاعف.

والأمل). •• لنا معرفةٌ سابقة بهذه الموضوعة: صرّازين بقي منفياً خارج مجال الجنس، حافَظ عليه حرصُ الأم (بوشردون) ويقظتُها في حالة بكارة. حالة انتهتْ برؤية صرّازين وسماعه للزَّمْبينِلّا. ترد عبارة «**للمرة الأُولى**» لتدل، حينئذ، على نهاية العُذرية والولوج إلى عالم الجنس. هذه العبارة «**للمرة الأُولى**» هي التي تتردّد مرة أُخرى، خلال ارتداء صرّازين للملابس: النحّات يرتدي الملابس **لأول مرة**: نتذكَّر أن كلوتيلد لم تستطع اجتذابَه للتخلي عن هندامِه المُهْمَل (رقم 194) (أي أنها لم تستطع اجتذابه للخروج من محبس العُذرية - انعدام الرغبة في اللذة الجنسية)؛ ثم إنها، لهذا السبب، هجرته (رمز. **نهاية** المنفى الجنسي).

(301). **أخرجَ كُلَّ نفائس زينتِه من صناديقها: سيفَه الأجمل، هديةً من بوشردون، الربطةَ التي وهبتْها إياه كلوتيلد، لباسَه المُزركش بالذهب واللؤلؤ، صدريةَ الجوخ الفضِّية، مِنفحتَه الذهبية وساعاتِه النفيسة**؛ • كان بوشردون وكلوتليد مُرتبطين بالإكراه والتوتُّر **وانعدام الرغبة في اللذة الجنسية**؛ هما، **إذن**، اللذان رعَيَا وسهِرا، من الناحية الطقوسية، بهباتهما وهداياهما، على تلقين صرّازين المبادئ الأولية: اللذان كبَحا هُمَا الآن يُكَرسان ما كان مُهملاً. تستصحب عمليةُ «التخلّي عن العُذرية» أشياءَ رمزية (ربطة عنق، سيف) سلمها إياه حارساً بَكارته (رمز. تلقين الأوليات).

(302). **وتزيَّن مثل فتاةٍ تذهب للتجوّل على مرأى من أول عاشقٍ لها**. • إحالة. نفسية **العشاق**. •• البطل يلبس مثل فتاة عازبة: يُوحي هذا القلب **بأنوثة** (سبق استنباطها) صرّازين. (سَنِمة. **أنوثة**).

(303). **على الساعة الموعودة، جرى صرّازين، ثمِلاً بالهوى، وغالِيَاً بالآمال، يَدُسُّ أنفه تحت معطفه، نحو الموعد، الذي حدّدته له العجوز. كانت الوصيفة العجوز تنتظر** • من هنا تبدأ مُتوالية طويلة، تتمفصل إلى ثلاثة حدود رئيسة: **أمِل\خاب أمل(ـه)\عوَّض** (حدث. «**أمَل**» 1: أمِلَ).

(304). **بادَرَتْه بالقول:**

- **لقد تأخرتَ كثيراً!** • حدث. «مَوعد» 5: حضور إلى الموعد. (تشكل عبارة "**لقد تأخرتَ كثيراً!**" حشواً للعناية الفائقة التي ارتدى بها صرّازين ملابسَه. الرقم: 300).

(305). **اتبَعْني.**

جرْجرت العجوزُ الفرنسيَّ عبرَ أزقّة صغيرةٍ وضيّقةٍ عديدة. • حدث. «جرْي» 1: انطلق. •• حدث. («مسيرة»: 2: عبور الأزقة. ••• إحالة. إيطاليا المُعتمة والرومانسية - الأزقة الضيقة).

(306). **توقّفتُ أمامَ باب قصرٍ ذي مظهرٍ جميل. • حدث. «باب ج» : 1: توقف.**

(307). **طرقتُ على الدّقة. • حدث. «باب ج» : 2: طرْق دقّة الباب.**

(308) **انفتح الباب. • حدث. «باب ج» : 3:** انفتح. لا يُمكن تصوّر حدَثٍ (فِعْل) أتفه من هذا (وأكثر توقُّعاً منه) وهو، حسبما يبدو، لا جدوى منه بتاتاً. من الوِجهة الأُحدوثية، كان يُمكن للقصة أن تكون واضحةً جدّاً، أيضاً، لو أن الخطاب قال: **جرجرتِ الفرنسيَّ نحو قصر، قادته، بعدما ولجتُ إلى. نحو قاعة.** ستبقى البنية الإجرائية للقصة سليمة. ما الذي أضافه **الباب**؟ إنه الدلالي الصرف: أولاً، لأن كل بابٍ هو شيءٌ رمزي، يكتنفه غُموض (ترتبط به ثقافةٌ كاملة عن الموت والفرح والنهاية والسِّر)؛ ثم لأن هذا الباب، الذي ينفتح (بدون فاعل)، يوحي بجو من السر المستغلق؛ أخيراً، لأن الباب المفتوح ووِجهَة المسيرة: [غاية شوط السير] تبقى، مع ذلك، غير يقينية، يتم تمديد لحظة الترقّب والتوتّر، أي إطلاقها من جديد.

(309). **وقادتْ صرّازين عبر متاهةٍ من الأدراج والأَرْوِقة والشُقق، التي لم تستضئ إلا بأنوار القمر الباهتة. بعد قليلٍ، وصلَتْ إلى باب، • حدث. «مَسِير» : 3: دلَف (دخل). •• إحالة. المغامرة. الطابع الروائي**[1] (المتاهة، السلالم، الظلمة، القمر).

(310). **تنبجِس من بيـن شُقوقه أنوارٌ ساطعة، وتنفَجرُ منه قهقهاتُ ابتهاجٍ حادّةٌ ومتعددة. • حدث. «حفلة قصْف وعربدة» 1: دلائل وإرهاصات طليعية.** لا يجبُ على الإعلان الحِكائي (داخل القصة) أن يختلط بالإعلان البلاغي، الذي يُسمِّي بواسطته الخطاب، مُسبقاً وبكلمة واحدة، ما سيُفصّل فيه لاحقاً (هنا، إعلان حكائي).

---

(1) Le romanesque: ما هو روائي في الكتابة. الطابع الروائي الخاص، الذي يجعل من النص رواية فعلاً.

(311). **فجأة، انْبَهَـر صرّازين حيـن قَـبِل، بكلمةٍ واحدةٍ من العجوز، في هذه الشُقة العجيبة الأسرار، إذْ ألفَى نفسَه وسطَ قاعة استقبال، بقدر ما كانت غارقة في أسْـطع الأنوار فقد تأثّثتْ بأفخر الأثاث، تتوسّطها مائدةٌ مُزدانةٌ بكُلّ ما لذّ وطاب، ومُثقلة بكُلّ ما تكرّس وتقدّس من القناني، وبالقوارير الزاهية، التي تسطع أوجُـهُها المُحمرّة بهجةً.** حدث. «مَسِيـرة» : 4: وصـول. إحالة. الخـمـر (حزيـن\فـرحـان\قـاتـل\سـيّء\أنـجـيّ حميم\حنون، الخ.) شِفرة أُخرى، أدبية ضمنيّاً، تتزاوج مع هذه الأخيرة وتُلابِسها (**فرنسوا رابليه**[1] الخ).

(312). **تعَرّف من بيـن الحاضرين على المُغنّيـن ومُردّداتِ الجوقة في المسرح،** • **تأويلية**. «تآمُر» : 3: الثلّة المتآمرة.

(313). **وبرفقتهم نساءٌ فاتنات؛ الجميعُ على أُهبَة افتتاح طُقوس حفلةِ القصف والتهَتُّك لفنّانين، لا ينتظرون أحداً سواه**. • حدث. «حفلة قصف وعربدة» : 2: إعلان (الإعلان هنا بلاغي أكثر منه حِكائي).

(314). **كَبتَ صرّازين حركةً منه، تنمّ عن غيظٍ عارم، لكن،** • حدث. «**أمَل**» : 2: خيبة أمل.

(315). **وما لبِث أن تمالك نفسَه أجودَ تمالُك**. • حدث. «**أمَل**» : 3: عوَّض (هذا الحد قريب جداً من شفرة الأمثال والحِكَم: **واجِـهْ سوءَ الحظ بقلب سليم**[2].

(316). **كان يأمَل أن يلِج غرفةً معتّمةً، تجلس فيها صاحبتُه قربَ نارِ المدفأة، وغريمٌ لا يَبعُدُ عنهما بأكثر من خطوتيـن. الموتُ والحُبّ، بَوْحٌ بالأسرار، يُتبادَلُ بصوتٍ خافتٍ، من القلبِ إلى القلب، قبلاتٌ خطيرةٌ، والوجهان يتدانيان إلى حدّ أن شعَر الزَّمْبينِلاّ يُلامسُ جبيـنَ صرّازين المُثقلَ بالرغبات، والمتولّعَ سعادةً**. • حدث. «**أمل**»: 4:

(1) **فرانسوا رابليه** F. Rabelais (1483–1553): كاتب وراهب وطبيب، تسمّى بشتى الأسماء. أول وأكبر كاتب ساخر وهجّاء في فرنسا الحديثة، من مؤلفاته الخالدة: **بنتاكريال وغركانتوا**.

(2) Faire contre fortune bon cœur.

أمل (استعادة أمل سابق).•• إحالة. ثلاث شِفرات: واحدة عاطفية وثانية روائية وأخيرة استهزائية.

59. ثلاث شِفرات دفعة واحدة.

لشِفرات الإحالة فضيلةٌ قَيْئِيّة، إنها تُثير التقزّز بالسأم الذي تُشيعه وبتقليديتها وبالاشمئزاز من التكرار، الذي تنبني عليه. الدواء التقليدي لعلاجها ـ يكثر استعماله أو ينقص بحسب طبيعة ومزاج كل كاتب على حِدَة ـ هو السخرية منها؛ أي تركيب شِفرة ثانية فوق الشِّفرة الأُولى المُتقيَّأة، تتكلّم عنها من بعيد (تحدثْنا عن أقصى ما يُمكن أن يُحقّقه هذا الأُسلوب: **اك= 21**)؛ بعبارة أُخرى أن يوظف الكاتب سيرورةَ اللغة الاصطناعية (المشكل **الحديث** هو عدم توقيف هذه السيروة، وعدم حصر المسافة التي نتركها بيننا وبين لغة معينة). حين يقول النص: إن صرّازين «**كان يأمَل أن يلج غرفةً مُعتَّمة، تجلس فيها صاحبتُه قرب نار المدفأة، وغريمٌ لا يَبعُدُ عنهما بأكثر من خطوتين. الموت والحُبّ،**». يخلط الخطاب ثلاث شِفرات منفصلة (تتبنَّى كلٌّ واحدة منها الأُخرى) صادرة عن ثلاثة مُرسِلين مُتبَاينين. شِفرة **العاطفة** وهي أساس ما يُفترَض أن صرّازين يُحسّه. شِفرة **الرواية**، تحوِّل هذا «الإحساس» إلى أدب، إنها شِفرة كاتب حسن الطويّة، لا يساوره أدنى شك في كون ما هو روائي (أدبي) تعبيراً **صحيحاً** (طبيعياً) عن العاطفة (لا يعرف- على عكس **دانتي**- أن العواطف تنبثق من الكتب). تتكفّل شِفرة **السخرية** بـ«سذاجة» الشفرتين الأُولَيَين: كما أن الروائي يشرع في الحديث عن الشخصية (الشفرة رقم **2**) فكذلك يتحدث **السّاخري**[1] عن الروائي (الشفرة **3**): أما لغة صرّازين «الطبيعية» (الداخلية) فيتمّ التحدُّثُ بها مرتين؛ يكفي إنتاجُ مُحاكاةٍ (معارَضة) لبلزاك على نمط الجملة 316، لقَهقرةِ هذا التنضيد الطبقي للشِّفرات بعيداً إلى الخلف. ما مغزى هذا التقطيع؟ إنه، باختراقه وتجاوزه لهذا الحاجز الأخير وانطلاقه نحو اللانهائي، يُشكِّل الكتابةَ في جُماع قدرتها على اللعب. أما الكتابةُ الاتباعية فهي لا تَتوغّلُ بعيداً، إنها تَعْيَى بسرعة، فتَنْغلق

---

(1) L'ironiste.

وتُوقّـع مُبكّراً جدّاً على شِفرتها الأخيرة (مثلاً، وكما هو الحال هنا، بإشهار سُخريتها). مع ذلك، يُنجِز **فلوبير** (لقد أوعزنا بهذا آنفاً)- من خلال توظيفه وتلاعبه بسخريةٍ يطبعها الشك- ضرراً فيه خلاص الكتابة وشفاؤها: إنه لا يُوقف لعبةَ الشِّفرات (أو يوقفها بطريقة سيئة)، بحيث (هذا، دون ريب، **هو برهان** الكتابة)، **لا نعرف أبداً إذا ما كان مسؤولاً عما يكتب أم لا** (إذا ما كانت ذاتٌ ما تقبع **خلف** لغته)؛ لأن كائن الكتابة (معنى العمل الذي يصنعها) هو منعُها منعاً مطلقاً من الجواب عن السؤال التالي: **من يتكلم؟**

(317). صاح صرّازين:

- **لِيَحْيا الجنون! أيها** السادة والسيداتُ الحسناواتُ، **أتسْمَحون لي أن أرجِـعَ الثأرَ لنفسي إلى ما بعد، وأن أُقِـرَّ لكم بروعة الاستقبال، الذي خصَّصْتموه لنحّاتٍ بئيسٍ مثلي**. • **حدث**. «**أمَل**»: 5: تعويض (استعادة). **إحالة**. الطابع **الطلياني**..

(318). **حاول- بعدما أَغدَق عليه أغلبُ الحاضرين، الذين يعرفهم معرفةً سطحيةً، إطراءاتٍ مشوبةً بعواطف حسنة** - • **تأويلية**. «**تآمـر**»: 4: مُراوغة («الشخصيات الحاضرة» هي حائكة المؤامرة التي تستهدف صرّازين؛ وليس الاستقبال الذي خصّصوه له سوى جزء من المخطط التآمري (أي قطعة آلية فيه)).

60. أخلاقيات- تبرئة ذِمّة الخطاب.

لقد وُصِفت الطريقة، التي استُقْبِل بها صرّازين، بأنها ("*assez affectueuse*"). هذا مؤشر كمّي غريب إنه، في الوقت الذي يُقلّص فيه من "**كثيراً**" أو "كثيرا **جدّاً**" يعود لينتقص حتى من "الإيجابي بحيث تصير هذه المجاملات الحُبِّية ذات "القدر الكافي"، في حقيقة الأمر، أقلّ قليلاً من الحُبِّية (والودية)؛ أو أنها على الأقل تتصف بحبّيةٍ يشوبها انزعاجٌ وتحفُّظ. هذا التحفّظ الذي يُبديه الخطابُ، هو في الواقع نتيجةٌ لتسوية وتواطؤ: من اللازم، من جِهة، أن يَستقبل المغنون صرّازين استقبالاً حسناً، لكي يخدعوه ويستهزئوا منه، وبذلك تُؤتي المؤامرة، التي حبكوها، أُكُلها (ذاك هو السبب في المجاملات الحُبّيّة): ثم

إن هذا الاستقبال مُراوغةٌ، لا يريد الخطاب تبنِّيها بجدّية لحسابه- دون أن يستطيع، مع ذلك، تبنّي انفصاله الخاص عنها؛ لأن هذا سيعني فضحاً مُبكِّراً جدّا لكَذبة المتآمرين، وتفقد القصةُ عنصر العُقدة والتشويق (من ثَمّ كانتْ تلك الحُبِّية بـ"**القدر الكافي**"). من ثَمّ أيضاً، نراقب الخطابَ وهو يحاول الكذبَ **أقلَّ ما يمكن**: أن يكذب بالقدر الكافي فقط لضمان مصالح القارئ، أي ضمان بقائه على قيد الحياة. يجد الخطاب نفسَه مُـجبَراً، باعتباره حَبيسَ حضارة اللغز والحقيقة والاستشفار، على أن يُعيد، على مستوى محفله[1] الخاص، اختلاقَ التسوياتِ والمصالحات الأخلاقية التي بلورتها هاتِه الحضارة: هناك، إذن، أخلاقياتٌ تخصّ ضمير الخطاب.

(319). - حاول (...) الاقترابَ من الكرسي الكبير (لابرجير)، الذي كانت • حدث. «محادثة "أ"»: 1: اقترَب.

(320). تَتمدَّد عليه الزَّمْبينِلاّ بلا اكتراث. • سنيمة «أنوثة».

(321). آه! كم اشتدّ خفَقانُ قلبه حيـن لمحَ قدَماً صغيرةَ ولطيفة، مُنْتعلةً خُفّاً من تلك الأخفاف، التي كانت ـ اسمحي لي سيدتي بالقول ـ تُضفي، فيما سلف، على أقدام السيداتِ دلائلَ أبلغَ في الدلَّع والشهوانية إلى درجةٍ، لا أعرف معها كيف يستطيع الرجال مقاومتَها؛ الجَـوْربان البَيضاوان ذوا أطرافٍ خضراء والمجذوبان حتى أقصى حدّ، التنانيرُ القصيرة، الأخفافُ المُدبَّبة الرأس وذواتُ الكعوب العالية، من عهد لويس الخامس عشر والتي ساهمتْ، ربما، إلى حدٍّ ما في القضاء على أخلاقِ أوروبا ورجالِ الكنيسة.

(1) L'instance: لفظ مُتعدّد الدلالات والاصطلاحات: 1- درجات المحاكم والتقاضي، من الابتدائية إلى العليا؛ 2- مجموعة الأفعال والمراحل التي تتكوّن منها مسطرة قضائية ما بقصد البتّ في قضية ما وصدور الحكم. سلطة أو هيئة تمتلك حق وقدرة القرار. 3- تطلق في علم النفس على كُلّ مُكوّن من **مُكوّنات** الشخصية كالأنا والأنا الأعلى والهو (أو الهذا). 4- وتطلق في نظرية **التحدث** - إيميل بنفينيست- على **القدرات** أو **الأفعال**- ويمكن القول أيضاً، وبشكل تقريبي: **الهيئات** - التي بفضلها، هي وحدها، يتجسّد اللسان، لدى متحدّث ما، في كلام. وخاصتها أنها "**أفعال**" مُتجزّئة ومُتجدّدة في كُلّ نشاط تحدّثي على حِدَة.

قالت المركيزة: - مهلاً !مهلاً! إذن لم تقرأ شيئاً؟ • أنوثة. •• جميع لباس الزَّمْبيينِلّا مُراوغةٌ، المُستهدَف بها هو صرّازين؛ تنجح هاتِه المراوغة؛ لأن صرّازين يُحوِّل، بالضرورة، الخديعةَ إلى بُرهان (الغنج سمة **المرأة**): إنه، **إذا** أمكننا القول، البرهانُ بالقَدم (**تأويلية. لغز:** 6: خداع، من الزَّمْبيينِلّا إلى صرّازين). ••• **إحالة.** عصر **لويس الخامس عشر.** من جِهة أُخرى، من المستحيل ألا تثير اللحظةُ -التي عاوَدتْ فيها المرأةُ الشابة الاتصالَ من جديد بالسرد (من خلال تدخُّلها فيه) - الاهتمامَ بكونها لحظةَ تلميح إيروسي. يُعيد حوارٌ مُتحذْلَق -ماريفودي- قصير (تبدو فيه المركيزة، فجأةً، مُتحلِّلةً، «بلا مِلح»، تكاد تصبح مُبتذلة)، إنعاشَ العَقد، ذي الطبيعة الغرامية والجاري في هاتِه اللحظة تحقيقُه (لا ينخدع السارد بذلك، يجيب المركيزة بابتسامة).

(322). **أردفْتُ، مبتسماً: - شبّكتْ الزَّمْبيينِلّا، بصلافةٍ، ساقَيْها، وهي تُؤرْجح لاهيةً الساقَ الموضوعة على الأُخرى. جِلسةُ دوقة؛ تُلائم جيداً نوع الجمال الذي يُميّزها: جمالٌ نَزَوي، مُفْعَمٌ بنوعٍ من الرَّخاوة المُغرية.** • لقد دلّت عبارة "**الساقين المتشابكين**" -وهي جِلْسة مثيرة تُـدينها **شِفرةُ السلوكات الحميدة**- بدقة بالغة على غُنج الزَّمْبيينِلّا ودلالها، هنا تكتسي العبارة، المُـؤلَّفة في صورة استفزاز، قيمةَ المراوغة الصريحة (**تأويلية. لغز:** 6: خديعة، استهدفتْ الزَّمْبيينِلّا بها صرّازين).

(323). **كانت قدْ تجرَّدتْ من ثياب المسرح، وبدا جسدُها راسماً قِوَاماً ممشُوقاً، أَبرزتْ روعتَه التنورةُ المنتفخة وروبةُ الساتان المُطرّزةُ بزهور زرقاء.** • يبقى لباس الزَّمْبيينِلّا، ما دامتْ فوق الخشبة، خاضعاً، بكيفية ما، إلى القوانين المؤسَّسية؛ لكن، ما أن يعود المُغنّي إلى الحياة المدنية حتى يكذب، لأنه يحافظ على مظاهر المرأة: هاتِه مراوغة مقصودة. ثم إن اللباس سيكون هو الوسيلة، التي سيطَّلع بها صرّازين على الحقيقة (رقم، 466)؛ لأن المؤسَّسة (اللباس) هي الوحيدة التي تملي على صرّازين قراءتَها للجنسين؛ لو لم يثق صرّازين باللباس لبقي على قيد الحياة (**تأويلية.** لغز 6: خداعٌ من الزَّمْبيينِلّا لصرّازين).

(324). **صدرُها، الساطع البياض، أخفتِ الدنتيلةُ كنوزَه خلف غُنْج فاخر.** لكي نحلّل جيداً - وربما بعبارة أفضل: لكي نتذوّق جيداً- غُموضَ هاتِه الجملة، الماكرةَ بما فيه الكفاية، يجب أن نُـقطِّعها إلى خُدعتين متوازيتين، وحدَهما خطّا وِجهتَيْهما يختلفان اختلافاً يسيراً: • تُخفي الزَّمْبيينِلّا صدرها (إنه التلميح الوحيد إلى الأنوثة التشريحية،

وليست الثقافية بتاتاً): وتُخبئ أيضاً- في الوقت نفسه، الذي تُخبئ فيه صدرها- سببَ الإخفاء ذاتَه، فهو ما تُخفيه عن عيني صرّازين: ما يجب إخفاؤه، هو عدم وجود شيء: إن فسادَ النقص يكمن في إخفائه، ليس بالمليء (كذبة البديل المُزيَّف الفظّة)؛ ولكن بهذا الذي يُـخفي عادةً امتلاء الحَنْجرةَ (وهو الدنتيلة): يقترض النقصُ من الممتلئ كذِبَه وليس صورتَه (**تأويلية**. لغز: 6: خديعة. خداع زَمْبينِلّا لصرّازين). •• أما الخطاب فهو يكذب بفظاظة أوْغَل: يدّعي أن الممتليء (**الكنوز**) هو الشيء الوحيد الممكن إخفاؤه، ولأنه يُـوفِّر للإخفاءِ دافعاً (يتمثّل في الغنج والدلع)، فهو يجعل وجودَه أمراً غير قابلٍ للشك (بجذبِ انتباهه ليتركَّزَ رأساً على السبب، يُراوغُه لكي يتلافى التأكُّد من الواقعة أوّلاً) (**تأويلية**. لغز: 6: خديعة، خداع الخطاب للقارئ). ••• الخصاص (: النقص) **يبهر ببياضه**، يعيّـن نفسَه في جسد الخَصِيّ كبؤرة للبياض، منطقة صفاء (**سَنيمة**. بياض الخصاص).

(325). **كان شعرها مُصفَّفاً وفقَ الطريقة التي تُصفِّف بها السيدة دو بارّي شعرَها؛ لم يزدَدْ وجهُها إلا لُطفاً وصِغَراً، رغم إثقالها عليه بطاقية عريضة جدّاً، وقد أظهرتْه مساحيقُ الزينة على أبهى صورة**. • **سَنيمة**. **أنوثة**. **إحالة**. شفرة التاريخ.

(326). **أن تراها على هذا النحو، معناه أن تَعْبُدَها**. • **إحالة**. شِفرة **الحُبّ**.

61. البيِّنة النرجسية.

تريد حقيقةٌ شائعة (**أندوكسةُ** كُلّ أدب تُكذِّبها الـ «حياةُ» في كُلِّ حيـن وآن) أن يرتبطَ الجمالُ والحُبّ برباط اللزوم (**أن تراها على هذا القدر من الجمال، معناه أن تَعبُدَها**). يستمدّ الرابط المذكور قوّتَه مما يلي: يجب أن يستند الحُبّ (الروائي)، وهو ذاتُه مُقنَّن ومُشَفَّر، على شِفرةٍ **يقينية**: والجمالُ **يهبُها** له: ليس لأن هذه الشِّفرة تستطيع، كما سبق أن رأينا، أن تنْبنيَ على شِفراتٍ مرجعية: الجمالُ يستحيل وصفُه (إلا بالإضافات وتحصيلات الحاصل)؛ إنه بدون مرجع؛ لكنه لا يعدِم إحالاتٍ (مثل ڤينوس، بنت السلطان، عذراوات رفائيل، الخ.)، إن ما يجعل من الجمال شِفرةً أكيدةً هو غزارة السُّلط، وتراثُ الكتابات، وسابقيةُ النماذج؛ بناءً عليه، فإن الحُبّ، الذي يتولَّد عن هذا الجمال، تجرفه في خضمِّها

القوانينُ **الطبيعية** للثقافة: تتلاقى الشِّفراتُ، تُدعِّم كلُّ واحدة منها الأُخرى، في نوع من التسلسل الدائري: الجمالُ يُجبر على العشق؛ لكن، أيضاً، ما أحبُّه جميلٌ حتماً. يُرَسِّخ صرّازين، حين يصرّح بأن الزَّمْبينِلّا فاتنةٌ وجديرةٌ بالعبادة، واحدةً من هذه الحُجج الثلاث (النرجسية، النفسية، الجمالية) التي سيستغلّها باستمرار، ليخدع نفسه بخصوص جنسِ الخَصِيّ: من الضروري أن أحبَّها؛ لأنها جميلة، وإذا أحببْتُها (أنا الذي لا يُمكن لي أن أنخدع)، فلأنها امرأة.

(327). **ابتسمتْ بعذوبةٍ ولطفٍ للنحّات.** • **تأويلية**. لغز: 6: خداعٌ، الزَّمْبينِلّا تخدع صرّازين.

(328). **(...) صرّازين ـ الغاضبُ، لأنه لم يتمكّن من الحديث إليها إلا أمام الحاضرين ـ** • حدث. «**أمل**»: 6: خيبة أمل (مُعاوَدة واستئناف).

(329). **جلس (...) بأدبٍ جمّ قريباً منها؛ وتحدَّث لها عن الموسيقى، مُمتَدحاً موهبتَها الخارقة؛** • حدث. «**أمل**»: 7: تعويض. (معاودة). •• حدث «محادثة أ»: 2 و3: جلوس وتكلّم.

(330). **لكن صوتَه كان يرتعش عشقاً ورهبةً وأملاً.** • حدث «أمل»: 8: أمل (مُعاوَدة).

(331). **خاطبَه فِيتَلْيَاني، أشهرُ مُغنّي الفرقة: - ما الذي يخيفُك؟ ارْتحْ، ليس هنا من مُنافسٍ لك، يمكنك أن تخشاه.**

ابتسمَ التينور بخفوت، وتكرَّرتِ الابتسامة ذاتُها على شفاه كُلّ الضيوف، • **تأويلية** «مؤامرة»: 5: قرينة التآمر (تواطؤ الثلّة المتآمرة). •• **تأويلية**. لغز: 6: لَبْس.

62. اللَّبس «أ»: الفهم المزدوج.

قال التِّينور: «ارتحْ، ليس هنا من مُنافس لك، يمكنك أن تخشاه. .»؛

1) لأنك معشوق (هذا ما سيفهمه صرّازين)؛ 2) لأنك تراود خَصِيّاً (هذا ما يعنيه المُتواطئون معه ولربما القارئُ أيضاً). هناك خداع، حسب الاستماع الأول؛ أما بحسب الثاني، فهناك انكشاف. تشكّل جديلةُ الاستماعين لَبساً. اللَّبس ناجم، في الواقع، عن صوتين، يتم تلقّيهما بالتساوي. وهناك تشابكٌ بين خطين يسيران نحو وِجْهتين مُختلفتين. بعبارة أُخرى، لا يُمكن تحليل **ازدواج المعنى** (تسمية جيدة)، وهو أساس التلاعب بالكلمات، إلى مجرَّد حدود (عناصر) دلالية (مدلولان لدالّ واحد)؛ يجب أن نُميّز فيه بين مُتلقِّيَيْن اثنين؛ إذا كانت القصة لا تُقدّم، عكس ما يقع هنا، إلى القارئ المُتلقِّيَيْن الإثنين؛ وإذا كان التلاعب بالكلمات يبدو مُوجَّهاً إلى شخص واحد (القارئ، مثلاً)، وجبَ اعتبار هذا الشخص منقسماً إلى ذاتين، وإلى ثقافتين، ولغتين، وإلى فضاءَيِ اسْتماع (من ثَمّ كان مصدر الصلة الحميمية التقليدية بين اللعب بالكلمات و«الجنون»: كان **«المجنون»** فيما سبق منقسماً، بارتدائه لباساً ثنائياً، إلى اثنين - وكان الموظَّف الذي يخدم اللَّبس وازدواج المعنى). بالنسبة إلى رسالة ذات صفاء مثالي (كما يحصُل في الرياضيات)، يُشكِّل تقسيمُ الاستماع «ضجيجاً»، يجعل من التواصل تواصلاً غامضاً وخادعاً ومُجازِفاً: أي غيرَ مضمون. غير أن هذا الضجيج وهذا الشك أنتجهما الخطابُ بقصد إجراء التواصل: يُقدِّمهما إلى القارئ ليتغذّى بهما: ما يقرؤه القارئ، هو تواصلٌ مُضاد؛ وإذا ما أردنا أن نعتقد الاعتقادَ الجازمَ بأن الفهمَ المزدوج يتجاوز، بكثير، حالةَ اللّعب بالكلمات أو اللَّبس، وهي حالة محصورة، لِيَنفُذَ، في شكل صورٍ وكثافاتٍ متنوعة، إلى أعماق الكتابة الاتّباعية بأكملها (والسبب، بالضبط، هو نزعتُها نحو التعدّد الدلالي)، جليٌّ أن الآداب في مجملها فنونُ «ضجيج»: ما يستهلكه القارئ، هو هذا العيب في التواصل، وهذا الخصاص في الرسالة؛ ما تُشَيِّدُه البَنْيَنَةُ بحذافيرها لأجله وتُمدُّه إليه، بوصفه أنفسَ الأغذية، هو **المُضاد للتواصل**؛ القارئ متواطئٌ وشريك، ليس مع هذه الشخصية أو تلك، ولكن مع الخطاب نفسه، باعتباره يلعب لعبة تقسيم الاستماع، عدم صفاء **التواصل**: الخطابُ هو البطل **الإيجابي** الوحيد في القصة- وليس البطلُ هو هذه الشخصية أو تلك من بين شخصياته.

(332). الذين اتَّسم اهتمامُهم بخُبثٍ خفيّ، لا يُمكن لعاشقٍ أن يلْحَظَه. • صرّازين، من جِهة أُولى، عاجز، بسبب عمى الحُبّ، عن استشفار الحيلة وإدراكها: إنه، من الناحية البنيوية، مثل الذي يَمْكُر بنفسه؛ من جِهة ثانية، يمدُّ الخطابُ إلى القارئ، وهو يُسجِّل هذا العمَى، بدايةَ استشفار. إنه يقدم الحيلةَ كما هي (**تأويلية. لغز**: 6: لبس). •• **إحالة**. العاشق (معصوب العينين).

(333). كان هذا الافتضاح بمثابة طعنةِ خنجرٍ غاصتْ فجأةً في فؤاد صرّازين. رغم تمَيّزه بقوةِ ما في الطَّبع، ورغم أنْ لا ملابسةَ يمكنها أن تؤثّر فيه إلى حدّ دَفْعِه للسير ضدّ هواه، • يستمدُّ صرّازين من ابتسامة التينور قرينةً على عدم التكتّم، وليس قرينة عن الخبث: إنه يخدع نفسَه بنفسِه (**تأويلية. لغز**: 6: خداعُ صرّازين لنفسه). **سنيمة. طاقة**.

(334). لم يكن قد خطَر بباله، ربما، بعدُ أن الزَّمْبينِلاّ تكاد تكون عاهرةً، • نسيانُ صرّازين (نسيانٌ يتردّد فيه، كالصدى، هذا «**الجهلُ بأمور الحياة**»، الذي حرص **بوشردون** على أن يبقى صرّازين محافظاً عليه) يُؤدّي له دور الخدعة: أن يعتبر الزَّمْبينِلّا عاهرة، معناه التأكيد على أنوثتها؛ أما الشك في هويتها المجتمعية فمعناه تلافي الشك في هويتها الجنسية (**تأويلية**. لغز: 6: خداع صرّازين لذاته).

(335). وأنه سيَعْجز عن التمتُّع، في الوقتِ ذاته، بالملذّات الصافية، التي تجعل من حبِّ الفتاةِ الآنسة حبّاً لذيذاً ممتعاً وبنَوْبات النَّزَق، التي تشتري بها سيدةُ المسْرح تألُّقَها الخطير. • **إحالة** جدول النساء: فتاة\عاهرة.

(336). فكّرَ مَليّاً واستسْلَم. • **حدث**. «**أمل**»: 9: تعويض، خضوع (معاودة واستئناف).

(337). قُدِّم العَشاء. • **حدث**. «**قصف وعربدة**»: 3: عشاء.

(338). دنا صرّازين وزَمْبينِلاّ من بعضَيهما البعض وجلسا، بدون حرجٍ، جنباً إلى جنب. • **حدث**. «**محادثة "ب"**»؛ 1: الجلوس جنباً إلى جنب.

(339). **حافظ الفنّانون، طوالَ النصف الأول من الوليمة، على المسافة الكافية من الحذر والاحترام.** • **حدث**. «قصف وعربدة»: 4: هدوء البداية.

(340). **تمكّن الفنّان، خلالها، من التحدّث إلى المُغنيّة.** • **حدث**. «محادثة "ب"»: 2: التحادث.

(341). **فوجد أنها تَتمتَّع بحسن البديهة والرَّهافة؛** • **سَيمة**. رَهافة ذهنية. وبناءً على خطة تَوْرَوِية تلميحية ومحافظة- ستصلُح هذه السَّيْمة، وهي لُقْية **نادرة في** لوحة طبائع الزَّمْبيبِلّا، لتصحيح ما هو جارح في صورة المرأة **الخرقاء**.

(342). **لكنها كانت جاهلةً جهْلاً مدهشاً،** • جهْل الزَّمْبيبِلّا يساويه من حيث القيمة عدم نضجها الجسدي (**سَيمة**. انعدام النضج).

(343). **وبدتْ ضعيفةً ومُتطَيِّرة.** • للضَّعْف والتطيُّر نفس القيمة التي للجبن الذي تتصف به زَمْبيبِلّا (**سَيمة**. جُبْن).

(344). **انعكستْ رَهافةُ أعضاء جسدها في قدراتها الذهنية.** • إذا كان المقصود بـ «أعضاء» جسد الزَّمْبيبِلّا أوتارُها الصوتية، فلا شيء انكشف، أما إذا كان المقصود بهاتِه الأعضاء هو طبائعها الجنسية، فلقد أوُعِزَ بكل شيء: هنا، معنى مزدوج (إبهام)، إذن، (**تأويلية**. لغز: 6: لُبْس). • **إحالة**. شِفرة نفسية- عضوية: نقص جسدي وضعف ذهني.

(345). **لما فتح فِتَلياني زجاجةَ الشمبانيا الأُولى،** • **حدث**. «حفلة قصف وتهتُّك»: 5: خمور.

(346). **لمح صرّازين في عينيْ جارته فزَعاً ظاهراً من صوت الانفجار الخفيف، الذي سبَّبه اندفاعُ الغاز.** • **تأويلية**. **لغز**: 6: خدعة. خداع صرّازين لذاته (الخوفُ يؤكِّد الأنوثة: صرّازين يستعمل وسيلةَ الإثبات النفسية هاتِه لمخادعة ذاته).

63. البيِّنة النفسية

تُستعمَل الشمبانيا وسيلةً لإثبات جُبن الزَّمْبيِنِلّا وخَوَرها. وجبنُها وسيلةٌ لإثبات أنوثتها. على هذا المِنوال، تنتقل الخدعة الصرَّزانيَّة من حجة إلى أُخرى. بعضُها استقرائيّ، مبنيّ على هذه الإلهة البلاغية القديمةِ جدّاً: **المثَال**: نستنتج من واقعة سردية (كالشمبانيا هنا والأفعى فيما بعد)، خصلةً من خصال الطَّبع (أو نُكوِّن على الأصح الواقعةَ لندلَّ بها على الطبع). أما البعض الآخر فهو استنتاجي؛ إنها أقْيِسة إضمارية (بمقدمة وحيدة) وأقْيِسة ناقصة (فارغة أو فاسدة، غير تامة أو محتملة فقط): كلُّ النساء خوّافات؛ الحالُ أن زَمْبيِنِلّا خوّافة؛ إذن، فزَمْبيِنِلّا امرأة. يتشابك النظامان المنطقيان: يسمَح **المثال** بوضْع صُغرى القِياس: زَمْبيِنِلّا أفزعها تطايرُ سدّادة القنينة، الحاصل أن زَمْبيِنِلّا خوّافة. في حين تأتي الكبرى، إما من الحقل النرجسي (**المرأةُ** معشوقة)، أو من الحقل النفسي (**المرأة خوّافة**)، أو من الحقل الجمالي (**المرأة جميلة**)؛ هذه الكبرى تنبني، وَفق ما يفرضه تعريفُ القياس الإضماري، على رأيٍ شائع أي **أندوكسة**، وليس على حقيقة علمية. من ثَمّ فإن الخدَع التي يخدَع بها صرّازين نفسه (يُوجِّهها إليها) لُحمتُها وسَداها الخطابُ الأكثرُ تشبُّعاً بالطابع المجتمعي: إن الذات، باعتبارها غارقةً حتى النُّخاع فيما هو مجتمعي، تستمدّ منه أحكامَ الرقابة والمنع، كما استمدتْ منه حُججَهَا، وبكلمة شاملة تمتحُ منه عدمَ تبَصُّرها، أو ولربما حتى موتها نفسه؛ لأن الذات ستموت بسبب مُغالاتها واغترارها. هكذا يبدو علم النفس -وهو خطاب مجتمعي صرف- لغةً سفّاكة، **تقود** (كان بودِّنا لو وضعنا تحت هذه الكلمة، **المثالَ** الاستقرائي والقياس الاستنتاجي) الذاتَ نحو الخِصَاء النهائي.

(347). **لقد أوّل العاشقُ الفنّان الارتعاشَ اللاإرادي لهذا المخلوق النسوي بأنه قرينةٌ على حساسيةٍ مفرطة. هذا الضعفُ فَتَن الفرنسيَّ**؛ • **سَـنِمة**. الجُبن (خوف، أنوثة). •• عبارة **المخلوق النسوي**[1] لها قيمة الخدعة، إذا فهمناها حرفياً، ولها قيمة الاستشفار إذا فهمناها كاستعارة (**تأويلية**. لغز: 6: لَبْس).

---

(1) *une organisation féminine.*

(348). إنه يملأ عِشقَ الرجل بقدرٍ كبيرٍ من الحماية!

– اجعلي من قوّتي دِرعاً يحميك!

أليستْ هاتِه الجملةُ مُسجّلةً في قلب كُلّ عباراتِ البَوْح الغرامي؟ • إحالة. شِفرة الأمثال: الحُبّ.

(349). صرّازين، المُفْعَمُ جدّاً بالحماس الشديد، تتدافعُ وتزدحِم على شفتيه عباراتُ التغزّل في الإيطالية الحسناء، كان مثلُه مثلَ كُلّ العُشّاق: قاسياً تارةً، وتارةً ضاحكاً أو مُتحفّظاً. • إحالة. نفسية العاشق.

(350). مهما بدا عليه أنه كان يُصغي للضيوف، فلا كلمةَ واحدة، مما كانوا يتفوّهون به، استطاعتْ شقَّ سبيلها إلى ذهنه؛ لشدَّة انشغاله بلذةِ وجوده إلى جانبها: يتلمّس يدَها ويخدُمُـها. كان يسبَح في بهْجة سِـرّية. • إحالة. الحب: سلوكات وعواطف.

(351). رغم بلاغةِ بعض النظرات المتبادلَة بينهما، • «النظرات المتبادلة» علامات حُبّ متبادل؛ مع ذلك، ليس لعاطفة صرّازين، من الوجهة البنيوية، مناسبة؛ لأنها قد استقرّت في الخطاب منذ أمد طويل، وليس فيها ما هو غير مُؤكَّد، الأمرُ الوحيد المهم هنا هو علامة الوفاق التي أرسلتها الزَّمْبيِنِلّا؛ هذه العلامة مراوغة (تأويلية. لغز 6: خدعة، بثّتها الزَّمْبيِنِلّا إلى صرّازين).

(352). اندهشَ من التحفُّظ الذي تَشبَّثَتْ به الزَّمْبيِنِلّا تُجاهَه. • يكفي أن يوغل صرّازين قليلاً فـي «اندهاشه» لكي يكتشف، ربما، الحقيقة؛ إذن، فهذا «الاندهاش» استشفارٌ بهدف الكشف، يُوجِّهه صرّازين، بكيفيةٍ ناقصة، إلى نفسه (تأويلية. لغز 6: فك (فهم) جزئي للشِّفرة. يتوجَّه من صرّازين إلى ذاته).

(353). حقّاً، لقد كانت هي البادئة لأول مرّةٍ، حينما ضغطتْ على قدمه، وبدأتْ تُزعجه بمَكْر امرأةٍ مُتحرّرةٍ وعاشقة؛ • تأويلية. لغز 6: خدعة، من زَمْبيِنِلّا إلى صرّازين. •• إحالة. صِنافة النساء.

(354). غير أنها تدثّرتْ، فجأةً، بتواضع الفتاة الصغيرة، • إحالة. صِنافة النساء.

•• كُلّ تحفّظ تُبديه الزَّمْبينِلّا، مهما كان دافعه (الخوف أو التردّد والحيرة)، هو في الواقع تعطيل للفخ المنصوب ويُساوي شروعاً في الإدراك والكشف؛ غير أن من المستحيل الجزمُ، هنا، بما إذا كانت الرسالة صادرةً عن زَمْبينِلّا أو عن الخطاب، ولا الجزم بما إذا كانت متوجهة نحو صرّازين أو نحو القارئ؛ إنها رسالة راسخة **التَّمَـأَسُس**[1]، يتبيَّن لنا من هذا، مرّة أُخرى، أن للكتابة سلطةَ ضربِ صمتٍ حقيقي عن وِجْهتها (اتجاهها)؛ إنها، بالمعنى الحرفي، مُضادّة للتواصل، وأُسلوب «رديء (كاكوغرافيا)». **تأويلية. لغز** 6: فكّ جزئي للرموز.

(355). بعدما استمعتْ إلى صرّازين يحكي عن إحدى الصفاتِ التي تُصوِّر طبعَه البالغَ العنف. • **سَيمة. عنف** (إفراط). •• بضعةُ أمثلة (كالشمبانيا والأفعى) تُسْتعْمَل وسيلةً للدلالة على جُبْـنِ الزَّمْبينِلّا (مصدر منطقي للأنوثة)، لكن بعض هجومات صرّازين، تُستَعْمل هي الأُخرى للهدف نفسِه؛ تكتسي السَّيْمة، حينئذ، قيمةً إجرائية (حتى ولو لم تكن هاتِه الهجومات مُوجَّهةً، أولاً، ضدَّ الزَّمْبينِلّا)؛ تُصبح، حينئذ، حدّاً في مُتوالية طويلة هي («**خطر**»)، محفوفة بالتهديدات التي ستسْتَهدف تدريجياً الزَّمْبينِلّا، حتى اللحظة التي تنكشف فيها المؤامرة، ويكاد صرّازين يقتل الزَّمْبينِلّا. هذه المخاوف المُترتّبة عن التهديدات (حتى ولو كانت هذه التهديدات خيالية) هي عبارة عن إنذارات بالأزمة النهائية (**حدث**. «**خطر**»: 1: فعل عنيف. دليل على طبع خطير).

(356). حينما تحوّلت الوليمةُ إلى حفلةِ قصفٍ وعربدةٍ، • **حدث**. «حفلة قصف»: 6: تسمية حفلة القصف والعربدة (يتعلّق الأمر بإعلان بلاغيّ وبتسميةٍ: الخطاب يُسمّي مجموع ما سيُفصِّل فيه).

(357). بدأ الضيوفُ يغنّون بإلهام من البيرالطا والبيدرو خمنيث. نتجتْ عن ذلك ثنائياتٌ رائعةٌ، وتردادٌ لألحان الكلابر، والسِّغيديات الإسبانية، والأغاني الشعبية النابولية.
• **حدث**. «قصف»: 7: غناء

(358). عشَّش الثَّمَلُ في كُلّ الجفون وفي الموسيقى، والقلوب والأصوات. لكن،

(1) l'institué.

ما لبِثَ أن تدفَّقتْ، فجأة، قوةٌ ساحرة وتسيّبٌ عاطفي، وطيبوبةٌ حـبِّية هي طيبوبة الرُّفقة الإيطالية، • حدث. «قصف»: 8: تمادٍ واستسلام (إعلان تَـسْمَويّ)

(359). **التي لا شيء يستطيعُ أن يُـعطيَ عنها أيّةَ فكرةٍ لمن لمْ يعرفوا في حياتهمْ سوى تجمّعاتِ باريس واستقبالاتِ لندن وحلقاتِ فيينا**. • إحالة. الحياة المجتمعية الراقية في أوروبا.

(360). **تـشابـكـت الطّرَائفُ والنّكتُ وعباراتُ العشق، التي كان يتراشقُ بها الحاضرون، مثلَ طلقاتِ الرصاص في المعركة، من خلال الضحكاتِ والكلماتِ الفاجرة والتوسُّلات إلى السيدة العذراء وألبامبينو**. • حدث. «قصف»: 9: تمادٍ واستغراق في القصف (1): محادثات مطلقة الحرية. •• إحالة. الطابع الإيطالي (ألبامبينو)[1]

(361). **تمَـدَّدَ أحدُهم على الصُفَّة ونام**. • حدث. «قصف»: 10: تمادٍ وانغماس في القصف (2): نوم.

(362). **فتاةٌ تصغي إلى عبارات الهوى، دون أن تنتبه إلى أنها كانتْ تهرِقُ خمرَ الخيريس على غطاء المائدة**. • حدث. «قصف»: 11: استسلام وانغماس في القصف (3): إهراق الخمر (هذه الحركة ليست متطابقةً مع شِفرة سلوك **الفتاة العازبة**، وتُضاعِف هاتِه الفظاظة من علامة الفوضى).

(363). **في خِضمّ هذه الفوضى**، • حدث. «قصف»: 12: استسلامٌ وتمادٍ في القصف (يعيد تسميتها). التمادي والإفراط- جزءٌ من حفلة القصف والعربدة- مبنيٌّ بلاغيًا من: إعلانٍ وثلاثة حدود واستئناف (عود).

(364). **بقيَت الزّمْبينِلا، وكأن فظاعة المنظر قد أرعبتْها، غارقةً في التأمُّل. رفضتِ الشرب**. • حدث. «خطر»: 2: خوف الضحية.

---

(1) *al bambino*: الوليد، الرضيع، الصغير. رمز للمسيح في صباه الأول. انظر الهامش رقم 101 الخاص به وبمريم العذراء على الملحق الأول "صرّازين"

64. صوت القارئ.

وكأنها قد أفزعها الرعبُ: من يتكلم هنا؟ لا يُمكن أن يكون صرّازين، ولو بكيفية غير مباشرة؛ لأنه اعتبر خوفَ زَمْبينِلّا حِشمة. كما لا يُمكن أن يكون هو السارد ذاتُه، لأنه هو من يعرف جيداً أن زَمْبينِلّا مرعوبةٌ فعلاً. إن الإيجاه بـ "**وقد**"[1] يُعبِّر عن مصالحِ شخصيةٍ واحدة، ليست هي صرّازين ولا السارد، وإنما القارئ: فهو صاحب المصلحة في أن تُسَمَّى الحقيقةُ، وفي الوقت نفسه يجب مراوغتُها: لَبْسٌ يتخلّص منه الخطاب تخلُّصاً جيّداً بواسطة [لفظة] (comme)؛ لأنه يُحرِّم ذكرَ الحقيقة، خلال الوقت الذي يُقَلِّصها فيه من حيث تصريحُه إلى مُجرّد مظهر. ما نستمع إليه هنا هو، إذن، الصوتُ **المنقولُ**، الذي يُقرِضه القارئ، بواسطة التوكيل، إلى الخطاب: خطاب يتكلم وَفق مصلحة القارئ. من هنا نرى أن الكتابة ليست تواصُلاً برسالة تنطلق من المؤلِّف لتصل إلى القارئ؛ إنها، تحديداً وخصوصاً، صوتُ القراءة بذاته: **المتكلّمُ الوحيدُ في النص هو القارئ**. يُمكن التمثيل لهذا القلب، الذي نسلِّطه على أحكامنا المُسبَقة (هاتِه التي تجعل من القراءة **تلقّياً**، أو، بتعبير يضع الأمور في نِصابها، مُجرّدَ مساهمةٍ نفسانية في المغامرة المَحْكيّة)، بصورة لسْنية: في الفعل الهندو-أوروبي (كالإغريقية، مثلاً) فاعلان يتعارضان (وهما، بالضبط، **صوتان**) الصوت الأوسط وهو صوت الفاعل، الذي يُنجز الفعل لصالحه الخاص (**أُضحِّي لنفسي**)؛ وصوت الفاعل، الذي ينجز الفعل نفسَه لصالح الغير (مثل الكاهن الذي يُضحِّي **لصالح زبونه**). بهذا المعنى، الكتابةُ **فاعلةٌ مُتعدِّية**؛ لأنها تعمل لصالح القارئ؛ لا يمارسها مُؤلف، وإنما **كاتبٌ عُمومي**، مُوَثِّق لا تكَلِّفه المؤسسة بتَملُّق أذواق ورغبات الزبون، وإنما بتدوين ما يُمليه عليه هذا الزبون من جردٍ لمصالحه وللعمليات التي يدير بواسطتها، داخل اقتصاد الكشف والشفافية، أمورَ هذه السلعة: المَحْكيّ.

(365). **لربما كانت قد بالغتْ في ازدراد الطعام، لكن الشّرَه، كما يقال، فضيلةُ النساء**. • إحالة. شِفرة النساء (إنهن شرهات). •• الشَّره يؤكِّد **الأنوثة**، مثل الخوف؛ إنه

---

(1) في الفرنسية أداة التشبيه comme بمعنى "كاف" التشبيه. و"مثل"

وسيلة إثبات نفسية (**تأويلية**. لغز 6: خدعة: خداع صرّازين لذاته؟ أم خداع الخطاب للقارئ؟).

(366). (...) **وهو يتأمل مسحوراً، خفَرَ صاحبتَه.** • صرّازين يُحوّل، في غمرة اغتراره وانخداعه، الخوفَ إلى حِشمة (**تأويلية**. لغز: 6: خداع صرّازين لذاته).

(367). **بلْوَرَ صرّازين أفكاراً جادَّةً عن مستقبلهما معاً.**

قال في نفسه: - «لا ريب أنها تريد أن تتزوج.»

استَسْلم، حينئذ، للَذاذات هذا الزواج. بدا عمرُه، بأكمله، غيرَ كافٍ في نظره، لكي يسْتنفِد نبعَ السعادة الثَرَ، الذي أحسَّ به يتدفقُ في أعماق روحه. • باديءَ ذي بدء، موضوعُ المراوغة، التي يراوغ بها صرّازين نفسَه، هو تسمية الواقعة (**الحِشمة** بدل **الخوف**)؛ وتمتد تلك المراوغة كِنائياً إلى الدافع، الواقع هو ذاته تحت سلطة **القانون** (الشِّفرة) الذي يُنظِّم الزيجات البُرجوازية (إذا رفضتِ المرأةُ فمعنى ذلك أنها تريد أن تتزوج) (**تأويلية**. لغز. 6: خدعة: يخادع بها صرّازين نفسَه). •• **إحالة**. تخيُّلات العاشق.

(368). **لا سيما وأن فيتَلْياني، جارَه، غالَى في سُقيَاهُ الخمرَ،** • حدث. «مؤامرة»: 6: إسكارُهم الضحيةَ.

(369). **إلى حدّ أنْ فقَدَ، حوالى الساعة الثالثة صباحاً، كُلَّ قُواه، وإن لم يكنْ قد بلغَ به الثملُ مداه، إلا أنه لم تعُدْ لديه أيةُ قوة يَذرأ بها سطْوةَ الهذَيان.** • من هنا يبدأ «**خطف**» محدود، نُميِّزه عن «**الاختطاف**» النهائي (حدث. «**خطْف**»: 1: إخضاع الخاطف - من خلال إسكاره) (ينبني هذا الاختطاف على شاكلة «الهذيان»: نوعٌ من **الفعل البديل** أو الناشز).

(370). **في لحظة اندفاعِ جرَّ هذه المرأة.** • حدث. «**خطف**»: 2: اختطاف الضحية).

(371). **إلى نوع من الغرفة الصغيرة [البودوار]، موصولةٍ بقاعة الاستقبال الكبرى؛** • حدث. «**خطف**»: 3: تغيير المكان).

(372). **والتي طالما رمقَ بابَها بنظراته من ذي قبل.** • حدث. «**خطف**»: 4: اختطافٌ نجمَ عن تصميمٍ سابق وعن إصرار.

(373). **كانت الإيطاليةُ مُسلَّحةً بخنجر.**

قالت له: -إذا اقتربْتَ مني، ستُجبرني على غرْز هذا الخنجر في قلبك. • حدث. «**خطف**»: 5: الضحية تُدافع عن نفسها بالسلاح لا تُدافع الزَّمْبينِلّا عن شرفها، وإنما عن كَذبتها؛ من هنا بالذات، تُعيِّن الحقيقةَ؛ ولحركتها هاتِه قيمة القرينة. غير أن صرّازين يعزو هاتِه الحركة إلى حسابات عاهرة؛ إنه يخدع نفسَه بنفسه: القرينة والانخداع يُشكّلان لَبساً (**تأويلية. لغز** 6: لبس). ••• يُقرِض الخطاب كتابتَه لزَمْبينِلّا (سأكون مُجبَرة)؛ لا يمكنه، تحت ضغط الضرورة الإملائية (مطابقة الخبر للاسم)، أن يفعل شيئا آخر غير أن يتواطأ مع الخديعة والاحتيال (**تأويلية. لغز** 6: خديعة، مخادعة الخطاب للقارئ). •••• تُهدِّد الزَّمْبينِلّا صرّازين بالتمثيل به بواسطة الخنجر- وهذا ما سيتحقّق في نهاية المطاف: «**أذْلَلْتني وأنزلْتني إلى حضيض مستواك**»، رقم 525 (**رمز.** الإخصاء. السكين).

(374). **إذهبْ! ستحتقِرُني. لقد وفّرتُ لك احتراماً كثيراً، يمنعني منعاً باتاً من الاستسلام لك على هذا النحو. لا أريد أن أنحطّ أسفلَ من العاطفة التي منحتَني.** • **تأويلية. لغز** 6: لبس، (قد تكون العلّة التي احتجَّت بها زَمْبينِلّا مُناورةً و"مُغالطةً" وقد تتسم بالصدق) •• **إحالة. شرف النساء التقدير** والاحترام وليس الحُبّ، الخ.

(375). **قال صرّازين: - آهاه! يا لها من وسيلةٍ رديئةٍ لإخماد عاطفةٍ بدَلَ إذكائها!** • **إحالة.** نفسيات العواطف واستراتيجيتها.

(376). **هل بلغَ بك السوءُ إلى الحدّ الذي صرتِ تتصرَّفين معه، بعدما شاخ قلبك، مثلَ مومسٍ فتيّةٍ، تؤجِجُ العواطفَ وتُتاجر بها؟!** • **إحالة.** صنافة (نمذجة) النساء (العاهرة). •• **تأويلية.** لغز 6: خديعة، خداع صرّازين لنفسه بنفسه (يبالغ صرّازين في الانخداع لدافع زَمْبينِلّا).

65. «المشهد».

الزَّمْبينِلّا وصرّازين يتبادلان **الردود**. كل ردّ خدعة، وتعسّف. يستند كُلّ تعسّف في تبريره إلى شِفرة: فصِنَافة النساء تردُّ على **شرف النساء**؛ كلٌّ منهما يرمي رأس الآخر بشِفرات، وتَطايُر هاتِه الشِّفرات هو «المشهد». هكذا تتجلّى طبيعةُ المعنى: إنه قوة، تحاول قهرَ قُوّاتٍ ومعانيَ ولغاتٍ أُخرى. تتوقَّف قوة المعنى على درجة النَّظْمَنة[1] والتناسق: المعنى الأقوى هو المعنى الذي تحتوي نظاميتُه عدداً عديداً من العناصر، إلى حدٍّ يبدو معه شاملاً لكُلّ ما يَستحق الذكرَ في هذا العالم: من ضمنه الأنسقةُ الأيديولوجية الكبرى، التي تتصارع فيما بينها بواسطة ضرَبات المعنى. نموذجُها المُحْتذَى دائماً هو «خشبة المسرح»، حيث تتجابه، بدون توقف، شِفرتان متباينتان، لا تتَواصلان إلا من خلال تداخُلِهما واندماجهما والملاءمةِ بين حدودهما القُصوَى (الجواب المزدوج والحوار الشعري المأساوي)[2] إن مجتمعاً شديدَ الانتباه إلى الطبيعة اللغوية -اللغوية بكيفية ما إن أمكن القول- للعالم، كما كان ذلك حالُ المجتمع في القرون الوسطى من خلال **حلقاته**[3] الخاصة بفنون الكلام، مجتمعاً يعتقد أن ما يُنهي تصادم اللغات، ليس هو الحقيقة، وإنما قوةُ إحداها فقط، هو وحده الذي يستطيع حينئذ، بذهنية لعِبِيَّة، أن يحاول تشفير هاتِه القوة، وأن يمنحها مراسيم وقوانين[4] للمُخرَج: إنه موضوع **الجدال**[5]، وقد كان لبعض حدوده وظيفةُ حصر التكرار اللانهائي للردود وتسْيِيجه: حصرٌ قد يكون اعتباطيّاً، لكنه ضروري - مجملُ القول: إنه حصرٌ

(1) la systématisation: نظْمَنة؛ تنسيق؛ - إضفاء الطابع النظامي على الموضوع.

(2) la stichomythie: الحوار الشعري المأساوي.

(3) **حلقاته: (تريفيومة** le trivium**) ملتقى: أ - ساحة عامة، نادٍ، ب - ملقى طرق، موضع تلاقي الناس، حلقة تريفيوم**، ج - نعت للآلهة التي تنتصب تماثيلها في تلك المواضع.

(4) le protocole: مجموعة، أو كُتيب يضم الصيغ، التي ينبغي أن يستعملها الضباط الوزاريون في تحرير القوانين العُمومية؛ -صيغة مستعملة حسب العادة في مطلع ونهاية المحاضر وفي المراسلات الإدارية ومراسلات الدولة- وثيقة أو محضر معاهدة دولية أو محادثات دبلوماسية؛ مجموع القواعد والعادات المستعملة في العلاقات الدولية بين رؤساء الدول أو ممثليهم في الحفلات ومراسيم العلاقات الرسمية.

(5) disputatio: موضوع **السجال والنزَاع والجدال** في الخطابة والعلم.

لـ«**وحدات النهايات**»[1]، وهي نوعٌ من علامات التخلّي والإهمال، تضعُ نهايةً للُّعبة فيما بين اللغات.

(377). **ردَّتْ عليه، (...) - لكن، اليومُ يومَ الجمعة.** • **سَيمة.** التطيُّر (الجبن، الخواف).

(378). **وقد أفزعها عُنفُ الفرنسي:** • **حدث.** «**خطر**»: 3: فزع آخر يُرْعِب الضحية.

(379). **استغرق صرّازين، الذي لم يكن ورِعاً ولا تقيّاً، في الضحك.** • **سَيمة:** عدم ورع وتقوى. انعدام ورع صرّازين صفةٌ تُجيب جدوليّاً عن تطيُّر الزَّمْبينِلّا؛ هذا الجدول (هو الآن وسيكون أيضاً) مأساويّاً صِرْفاً؛ سيجرُّ الكائنُ الخوّافُ الكائنَ الفحلَ إلى نقصه، الصورةُ الرمزية تُعْدِي العقلَ القوي.

(380). **وقفزتِ الزَّمْبينِلّا كأيل صغير،** • **حدث.** «**خطف**»: 6: هرب الضحية.

(381). **منطلقة نحو قاعة الوليمة.** • **حدث.** «**خطف**»: 7: تغيير المكان (مُوازٍ ومُعاكس، في الوقت نفسه، للمكان المُشار إليه في الرقم: 371).

(382). **لما أدركَها صرّازين، جارياً خلفَها وقد وصلت إلى القاعة،** • **حدث.** «**خطف**»: 8: مطارَدة.

(383). **استقبَلَته عاصفةٌ جهنميةٌ من الضحكات.** • **تأويلية.** «**مؤامرة**»: 7: ضحكٌ، يُسجّل نجاحَ الحيلة (الضحك الجماعي هو الدافع إلى التآمر «**لم أوافِقْ على خداعك إلا إرضاءً لزملائي، الذين كانوا يرغبون في التسلية**». الرقم: 512).

(1) Les terminèmes: وحدات النهايات: وحدات انتهاء–نهاية. وحدات النهايات: نوعٌ من علامات التخلّي والإهمال، التي تضعُ نهايةً للُّعبة فيما بين اللغات.

(384). **رأى الزَّمْبينِلاّ مُستلقيةً، مُغمًى عليها، فوق الصُّفّة. كانت مُـمْتَقِعةَ اللون، شاحبةً، وكأن الجهدَ الخطير، الذي بذلته للتوّ، قد أنهكها.** • سَيمة. ضعف، جبن، خواف، أنوثة.

(385) **رغم أن صرّازين كان لا يعرف سوى النزرِ القليل من اللغة الإيطالية،** • إحالة. **تأريخ** الوقائع (تُحيل الإشارةُ إلى تعداد الأيام التي قضاها صرّازين في روما: ثلاثة أسابيع حتى ليلة حفلة القصف).

66. المُنقرئ "أ": «الكلُّ متماسك».

ضروريٌّ (محتملٌ) أن يفهم صرّازين الإيطالية، لأن مُلاحظة صاحبته يجب أن تُخْجِله أو تُرْبِكه ويكُفَّ، بالتالي، عن هذيانه؛ لكن، ليس أقلَّ ضرورةً (ولا أقلَّ احتمالاً) أن تكون معرفتُه بالإيطالية معرفةً سيئة؛ ما دام لم يقضِ، حتى يومه هذا، في إيطاليا سوى أربعةٍ وعشرين يوماً (نعرف هذا بواسطة شِفرة التأريخ)، وما دام لم يقضِ فيها وقتاً أطول بكثيرٍ من ذلك، فمن المفروض فيه، إذن، أن يجهل عادات وتقاليد روما، التي تقضي بأن يعتلي الخصيانُ خشبات المسارح مُمثّلين للنساء؛ وبما أنه يجهل هاتِه العوائد، فمن الأَولى أن يخطئ بصدد هُويّة زَمْبينِلّا، الخ. بعبارة أُخرى، ينغلق الخطابُ، بعنايةٍ فائقة، داخل دائرة ما، مؤلَّفةٍ من **المُتراصّات** الصارمة، وهاته الدائرة التي «يتماسك فيها الكُلّ» هي دائرة المُنقرئ. المُنقرئ يحكُمه، كما قد نتوقَّع ذلك، مبدأُ عدم التناقض، لكن الخطاب- بمُضاعفته لتلك المُتراصّات (الترابطات)، وتسجيله، كُلّ مرةٍ يستطيع فيها ذلك، الطابعَ الملائم للظروف والأحوال، وبربطه بين الأحداث، التي يرويها بنوعٍ من «اللصاق» المنطقي- يُغالي في تحقيق هذا المبدأ إلى حدّ الهوس؛ إنه يسلك المسلك المحتاطَ والحَذِر، الذي يسلكه شخصٌ يخشى أن يُضْبطَ مُتلبّساً باقتراف التّناقض؛ إنه يُراقِب ويهيِّئُ باستمرار، مهما وقع، دفاعَه ضدَّ العدو، الذي يضغط عليه بقوة ليعترِف بعارِ ارتكابه لقياسٍ فاسد، وإصابته باضطرابٍ في «الحسّ السليم». هكذا، يبدو الترابط الصارم للمؤشرات سلاحاً للدفاع، ويعبّر، بطريقته الخاصة، على أن المعنى قوةٌ، وأنه يُـختَرَع داخل اقتصادٍ للقُوّات.

(386). فقد سمع صاحبتَه تقول للسيد فيتَلْياني، بصوت خافت:

– لكنه سيقتُلني! • تأويلية. «**مؤامرة**»: 8: قرينة على التواطؤ بين المُـحرِّض المُدبِّر والوكيل الذي يُنجز المؤامرة. •• حدث. «**خطر**»: 4: خوف الضحية المشوب بالحذَر.

(387). هذا المشهد الغريب أرْبَك النحّاتَ شديدَ الإرباك. استعاد اتِّزانَه. بقي جامداً في لحظةٍ أولى؛ وما لبِث أن استعاد قدرتَـه على الكلام. جلس بالقرب من صاحبته؛ ثم احتجَّ دفاعاً عن الاحترام الواجب له. ووجد القوةَ اللازمةَ لمُخادَعَة عواطفِه بإلقاء العبارات الأشدِّ حماساً على هاتِه السيدة؛ ولِـيُصوِّر لها مدى ما وصل إليه غرامُـه، فقد استعمل كنوزَ • حدث. «**خطف**»: 9: فشل الخطف، عودة الأمور إلى نصابها.

(388). هـاتِه البـلاغة السـحرية: وهي المُترجمُ شبهُ الرسـمي، • إحالة. شِفرة العواطف.

(389). الذي قلَّما رفَضتِ النساء تصديقَه. • إحالة. نفسية النساء.

(390). لمّا فاجأتْ بوادرُ أشعةِ شمسِ الصباح الضيوفَ؛ اقترحتْ إحدى النساء الذهـابَ إلى افْـرَاسـكـاتي. • حـدث. «رحلـة للـنزهـة»: 1: اقـتـراح. •• حـدث. «**قـصـف وعربدة**»: 13: نهاية (الفجر).

67. كيف تَكون جلسةُ القصف؟

حيـن يقترب شخص ما، ليس هو القارئ، وإنما شخصية من شخصيات القصة (وليكن صرّازين بالمناسبة)، شيئاً فشيئاً من جلسة قصف وسُكر؛ فإنها تعلن له عن نفسها بصخب الأصوات وخيوط الضوء: هذا إعلان من داخل القصة، شبيهٌ بالقرائن المادية، التي تتيح لنا أن نعرف مسبقاً أن عاصفةً أو زلزالاً ما سيقع: إننا في خِضَمّ قصة طبيعية لحفلة قصف. ثم إن القصف مُـعلَن عنه داخل الخطاب: حيث يُسَمَّى، كما يحصل، مثلاً، في التلخيص الاسمي (عنوان فقرة أو فصل، مثلاً) مما يفترض أنه سيتمُّ تحليلُه، وعرضُ لحظاته والمدلولات التي يتألَّف منها؛ سنكون حينئذٍ في خِضَمّ بلاغة حفلة القصف. فصول هاتِه

الأخيرة مُمارساتٌ مسكوكةٌ تولَّدتْ عن تكرار تجارب (عشاء، فتح قناني الشمبانيا، غناء، طلق الحبل على الغارب، الاستسلام لذلك والتمادي فيه): إننا إزاء معرفة تجريبية بحفلة القصف. إضافة إلى أن الطَّور الواحد من أطوار حفلة القصف، معروض باسمه الجنسي، وهو **التمادي**، قد لا يُحَلَّل بتاتاً مثلما حُـلِّلَت حفلةُ القصف ذاتُـها، وإنما سيُسْتَشْهَدُ له بإيراد بعض أمثلة سلوكية (النوم، هرْقُ الخمر): إننا بصدد منطقٍ استقرائي لحفلة القصف (القائم على تقديم **الأمثلة**). وأخيراً تخبو نار حفلة القصف، وتنتهي: فنكون بالتالي أمام الطبيعة المادية لحفلة القصف. فما أسميناه بشِفرة الأفعال والسلوكات هو نفسُه مؤلَّف إذن من شِفرات أُخرى، مُتنوِّعة، مَـصنوعة وَفق نماذج المعارف المتباينة. مهما بدت سلسلةُ الأحداث طبيعيةً ومنطقيةً وسطريةً، فهي لا تحْـكُمُها قاعدةُ ترتيبٍ واحدة؛ ففضلاً عن إمكان سقوطها في «الهذيان والهذر» حسبما تقتضيه التوسُّعات والتمديدات اللانهائية (كما هو الحال هنا بالذات، مثلُ الخطف الفاشل الذي تعرّضت له الزَّمْبينِلّا)، فهي تعكس المعارف، والأنظمة، والشِّفرات المتباينة؛ إنه فضاء منظوري: الخاصّة المادية للخطاب هي وِجهةُ النظر؛ أما الشِّفرات فهي نُقَط هروب، المرجع (حفلة القصف) هو الصورة المُؤطَّرة.

(391). **استقبل الجميعُ، بالهُتافات الحارة، فكرةَ قضاءِ صفحةِ النهار بدارةِ ليدوڤيسي.** • حدث. **«رحلة النزهة»**: 2: موافقة الجميع.

(392). **خرج ڤِيتَلْياني ليستأجِـرَ المَـراكب.** • حدث. **«رحلة نزهة»**: 3: كراء العربات.

(393). **سَعِد صرّازينُ بسياقة عربة الفايطون التي استقلَّتْها الزَّمْبينِلاّ.** • حدث. **«نزهة عشاق»**: 1: ركوب معاً في عربة واحدة.

(394). **بمجرَّد ما غادروا روما، حتى استفاقتْ، فجأةً، البهجةُ، التي كانت قد كبَتَتْها مُصارعةُ كُلِّ واحدٍ منهم للنَّوم. بدا الجميعُ، رجالاً ونساءً، مُتعوِّدين على هذه الحياة الغريبة، على هاتِه الملذّات المتواصِـلة، وعلى هذا التّمرين الفني، الذي يجعل من الحياةِ**

حفلاً دائماً، حيث يضحك الكلُّ بدون نيات سيّئة. • حدث. «رحلة للنزهة»: 4: ابتهاج عام. •• إحالة. حياة الفنّان.

(395). **صاحِبةُ النحّات وحدَها بدَتْ منهَكة.**

سألها صرّازين: - هل أنت مريضة؟ أتُفضّلين العودة إلى منزلك؟

أجابتْه: - لا أتمتَّع بقوةٍ كافيةٍ لتَحمُّل كُلّ هذه الإجهادات. أحتاج إلى عنايةٍ فائقة؛ • حدث. «خطر»: 5: خوف راسخ. •• يستمر صرّازين في الاغترار والانخداع: بعدما اعتبر مقاومة زَمْبينِلّا حِشمةً أو دلالاً وغُنجاً، يعزو انهيارَها للمرض (تأويلية. لغز: 6: خديعة يخدع بها صرّازين ذاته). ••• جواب زَمْبينِلّا خدعة، إذا كان العياء المُتَعَلَّل به ناجماً عن الحفلة القاصفة؛ وهو حقيقة، إذا نجم عن الفزع؛ وهو خديعة، إذا كان جبنُها معزُوّاً إلى أنوثتها؛ وهو حقيقة، إذا كان ناجماً عن إخصائها؛ هنا فهمٌ مزدوج (لَبس) (تأويلية. لغز. 6: لبس). •••• حدث. «نزهة عُشّاق»: 2: محادثة ثنائية.

(396). **لكنَّني أُحسّ، وأنا في رفقتك، بحالي لا بأس به! لولاكَ لما بقيتُ حتى تناول العشاء.** • احتمَالان اثنان يُبلِغانِ لنا صوتَيهما هنا، ويُنتجان بذلك **فهماً مُزدوجاً**: 1) المُحتمَلُ الإجرائي سيقول إن الزَّمْبينِلّا تتحدَّث إلى صرّازين حديثاً، إن لم يكن حديثَ عِشق وغرام، فهو على الأقل حديث وِدّي، ليستبعدَ عن نفسه كُلَّ عوامل الشكّ والريبة في الأحبولة- الحقيقية التي سقط فيها: إنه خديعة، إذن؛ 2) سيَرى المُحتَمَل «النفسي»، الذي يعتبر «تناقضات القلب البشري» أمراً «منطقياً»، في بوح الزَّمْبينِلّا عملاً صادقاً وتوقيفاً عابراً للخدعة والاحتيال (تأويلية. لغز: 6: لَبس). يعني طلبُ الحماية: **كُلَّ شيء إلا الجنس**؛ لكن بهذا، بالذات، يتجلَّى النقص الحاصل في الجنس (رمز. حماية غير جنسية: الموضوعة ستتكرّر، أيضاً).

(397). **سهَـرُ ليلةٍ كهاتِه يُفقِدني كلَّ نضارتي.**

استأنفَ صرّازين قائلاً، وهو يتملَّى القسماتِ الصغيرةَ واللطيفةَ لهذه المخلوقة الفاتنة: - ما أرهفك!

- تُفسِد ليالي القصف والعربدة صوتي. • سيمة. أنوثة.

(398). صاح الفنّان: - الآن، ونحن وحْدَنا معاً، وقد أحسستِ بالأمان من غائلة فَوران عاطفتي، قولي لي بأنك تُحبّيَنني. • حدث. «بوح غرامي»: 1: طلب الاعتراف..

68. الضفيرة.

في هاتِه المرحلة من المَحْكيّ (كما قد يتعلّق الأمر بأي مرحلة أُخرى من مراحله)، أحداثٌ عديدةٌ قد بدأ سردُها كلُّها دفعةً واحدةً: «الخطرُ» الذي أحاقَ بالزَّمْبينِلّا، «إرادة-موت» البطل، «بَوحُه بحبه» لصاحبته، «جولتُهما الغرامية»، «المؤامرة»، «رحلة النزهة» الجماعية، وها هي كلُّها لا تزال قيد الحدوث، مُعلَّقةً ومتشابكة. يُشبِه النصُّ، أثناء تكوُّنه، دنتيلة **البَلَنْسِيات**[1] التي تُولَد، أمام أعيننا، بين أصابع حائكة الدنتيلة: كلُّ متوالية شَرعتِ الحائكةُ في نسجها تبقى مُتدلِّية كمغزل، مُعَطَّل ينتظر دوره، في الحين الذي يشتغل فيه المغزل المجاور له؛ ثم لما يحلّ دورُه، تمسك اليدُ بالخيط من جديد، تأتي به فوق الطارة؛ وبقدر ما يكتمل الرسمُ بالتتابع، يُسجّل كلُّ خيط تقدّمَـه بمشبك (دبوس) يُـثبِّتُه، ويتمّ تنقيل هذا المشبك بالتدريج: ذاك هو حال عناصر المُتوالية: إنها مواقع يتمّ احْـتلالها، ثم يقع تجاوُزها بهدف استغلال تدريجي للمعنى. تصحُّ هذه السيرورة بالنسبة إلى النص بأكمله. يُكوّن مجموعُ الشِّفرات-آنئذ، وبمجرّد ما أن تنهمِك في الاشتغال، أثناء سيرورة القراءة- ضفيرةً (*tissu, tresse, texte*) **(النصّ والنسيج والضفيرة**، إنه الشيء نفسه)؛ كُلّ خيط وكُلّ شِفرة صوتٌ؛ تُشكِّل هذه الأصوات المُـتضافِرة- المَـضْفورة أو الضافِـرة- الكتابةَ؛ لايشتغل الصوت حين يكون وحيداً، ولا يُحوِّل شيئاً، إنه يُعبِّر؛ لكن ما إن تتدخّل اليدُ لتشبيك الخيوط الجامدة وتجميعها، حتى يكون هناك عملٌ وتحويل. يعرف الجميع رمزية الضَّفيرة: لقد رأى فيها **فرويد**، الذي كان يُفكّر في أصل النسيج، عملَ المرأة التي تضفِر زغبَ عانتها لتصنع منه

---

(1) les valenciennes: نسبة إلى مدينة فالنسيان Valenciennes مدينة عريقة. تقع بمقاطعة الشمال الفرنسي، على ملتقى نهري الأيسكو والرونيل. كانت تُلقّب، قديماً، بأثينا الشمال، لما ازدهر فيها طوال العصور من فنون راقية وعلوم وصناعات وحياة تجارية. ومن جذر هذه اللفظة، تستمد أسماء مدن وقرى مُختلفة، منها بلنسية إسبانيا.

القضيب الذي ينقُصها. مجمل القول، النصُّ فيتيش؛ إن تقليصه إلى وحدانية المعنى، بواسطة قراءة مُسرفة في أُحادية الاتجاه، معناه **قصُّ الضفيرة**: ووضع مُخطّط لإنجاز فعلِ الإخصاء.

(399) **أجابته: – لماذا؟ لأية فائدة؟** • حدث. «**بوح غرامي**»: 2: تملُّص من الاعتراف المطلوب. •• يُعيِّن جوابُ الزَّمْبينِلا، ككُلّ موقف منزعج، الحقيقةَ في الوقت الذي يتلافاها فيه (أو على الأقل يقول إن هناك لغزاً) (**تأويلية**. **لغز**: إبهام ولَبس).

(400). **هل بدوتُ لك جميلةً؟ لكنك فرنسي، وهواك عابر**. • **تأويلية**. **لغز** 6: خديعة، خداع زَمْبينِلّا لصرّازين (ستكُفَّ عن حبّي لأنك قُلّب، لن تلبث أن تتركني؛ إذن فأنا امرأة حقّاً وحقيقة). •• حدث. «**بوح**» : 3: السبب الأول لرفض مُقترح تبادل لعلاقة الحب (الحبّ مُتقلّب لن يدوم على حال واحد). ••• **إحالة**. صِنافة غرام الشعوب: **الفرنسي مُتقلّب الحُبّ**. •••• **تأويلية**. **لغز**. 6: خديعة (صادرة عن الخطاب: **بدوتُ لك جميلةً**، مُصرّفة إلى المؤنّث. راجع رقم: 373).

(401). **أوه! إنك لن تحبَّني مثلما أودّ أن أُحَبّ.**

– **كيف؟**

– **ألاّ يكون هدفاً لعواطف مُبتذلة، حبٌّ صافٍ.** • حدث. «**بوح غرامي**»: 4: السبب الثاني لرفض مقترح الحُبّ (استحالة وجود عاطفة ملائمة). •• رمز. حماية بلا جنس. ••• رمز. الحجة التي يتذرّع بها الإخصاء: هي موضوعة **المُساء تقديرُها وفهمها**. سواء أكانت الزَّمْبينِلّا **صادقة** أم لا (للحسم في هذا، ينبغي النفاذ إلى **ما خلف الورق**)، **فهي تُعلِي** من حالة الإخصاء (أو الإقصاء) بإدماجها ضمن موضوع نبيل وكئيب: هو موضوع **المُساء فهمُها**. **غير أن** هذه الموضوعة ستعود لتظهر كموضوعٍ لحديث السيدة دو روشفيلد، بعد أن جرفَها حكْيُ السارد إلى الإخصاء «**لا أحد سيفهمني ويُقدّرني! وهذا مصدر فخر واعتزاز لي**» رقم: 560. •••• «**– دون أن يكون وسيلة لعواطف مبتذلة، حب صافٍ**». عبارة مبهمة: إما أن السبب في النفي من عالم الجنس عيبٌ عضوي (حقيقة)، أو أنه مثالية ما تُزَهّد الجسدَ وتسمو به عن **ذلك** (خداع) (**تأويلية**. **لغز** 6: لَبْس).

(402). أبغضّ الرجال، ولربما أَمقُتهم أكثر من مَقتي للنساء. • رمز. حياد[1] **(لا هذا ولا ذاك)** المَخصيّ.

(403). أحتاج للركون إلى الصداقة، • رمز. حماية بلا جنس. تأويلية. لغز 6: لَبْس (إحساس صادق أم تهرُّب يُحتِّمه اشتغالُ آلية المؤامرة).

(404). العالمُ مُقفرٌ حولي. أنا مخلوقٌ ملعون؛ محكومٌ عليه بفهم السعادة، والإحساس بها، والتشوُّق إليها، وكالكثير من الناس، أنا مُجبَرٌ على أن أراقبها وهي تهرب مني، في كُلّ حيـنٍ وآن. • حدث. «بوْحُ غرامي»: 5: السبب الثالث لرفض مقترح ربط علاقة الحب (إقصاء خارج المعايير العاطفية). •• رمز. الإقصاء، اللعنة (إن الخَـصِيّ بوقوعه في الموضع غير القارّ، أي موضع اللّاهذا ولاذاك: "كائنٌ بلا مكان" مقصِيٌّ من الخلاف والمُـباينَة ومن الطِّباق: إنه ينتهك التصنيف وليس الجنسين). ••• رمز. تعريف تلميحيّ وكِنائيّ للخَصِيّ: الرغبة بدون حلّ (بدون إشباع). •••• إحالة. شِفرة الحِكَم والأمثال (الإنسان محروم من السعادة).

(405). تَـذكَّرْ، سيدي، أنني لم أَخدَعْـك. • يُحيل فعل المستقبل- السابق[2] إلى اللحظة التي ستنفضح فيها المكيدة: إنه حدٌّ تكهُّني وكَـيْدي (تأويلية. «تآمر»: 9: تنبُّؤ وتحسُّبٌ لمنفذٍ ينفلت بفضله من المأزق). •• تأويلية. لغز 6: التباس. مصدرُ اللَّبس أن لـ«صراحة» الزَّمْبينِلّا قيمةَ تصريحٍ عامٍّ جدّاً إلى درجةٍ يصبح فيها محتوياً على الحقيقة؛ ولكنه عامّ أكثر من اللازم، مما يَجعله عاجزاً جداً عن تعْيِينها والإشارة إليها.

69. اللَّبس "ب": الكذب الكنائي.

يكمن اللَّبس (غالباً) في الكشف عن الجنس **(أنا كائنٌ مَقْصيّ)** وإسكات النوع **(أنا خَصِيّ)**: فيتمّ التحدُّث بالكلِّ قصدَ التعبير عن الجزء، إنه نوع من المجاز المُرسَل، لكن، فجأة، نضبط الكِناية، ماثلة في تعادل الحدِّين، وهو

(1) le neutre = من اللاتينية، ne - uter حيث تعني: "لا هذا ولا ذاك" و"غير سيء وغير حسن"

(2) le futur antérieur.

يشتغل كتحدُّث وليس أبداً كحديث؛ لأن الخطابَ (أو الشخصيةَ، بواسطة الإنابة) يتقدّم، ويكشف، من جِهة؛ ومن الجِهة الأُخرى يَكْبَح، ويُخبئ، وينْشَط لإشباع خواءِ مَا يسكت عنه بواسطة امتلاءِ مَا يقوله، وينشط للخلطِ بين حقيقتين مُختلفتين: حقيقةِ الكلام وحقيقةِ الصمت؛ أما بخُصوص نوعي الجنس «**المَقْصيّ**» (من ناحية، **المرأة** المستحيل الحصول عليها، ومن ناحية ثانية، الخَصِيّ غير المرغوب فيه)، يُضْمِر الخطابُ الواحدَ ويُضمِر المرسَل إليه النوعَ الآخر: هنا، أيضاً، تقسيمٌ للاستماع. لهذه الكذبة **الكِنائية** (لأنها لمّا تُعبِّر بالكل عن الجزء، تُضلِّل وتُعمّي، أو على الأقل تُموّه الحقيقة وتُخفي الفراغَ تحت المليء) هنا، كما قد نتوقّع ذلك، وظيفةٌ استراتيجية: المسكوت عنه والمُضْمَت هنا هو **خِصِّيصة** الزَّمْبينِلّا، بوصفها اختلافاً للنوع عن الجنس، ؛ غير أن هذه **الخِصِّيصة** حاسمةٌ من الناحية الإجرائية (لأنها تحكُم انكشافَ اللغز) وحيويّةٌ من النواحي الرمزيّة (لأنها الإخصاء بعينه).

(406). **أمنعُك من حبي.** • حدث. «**بوْح**»: 6: منع الحب.

(407). **قد أُصبِح صديقاً مخلِصاً لك؛ لأنك تُعجبني بقوتك وطبعك. أنا أحتاج إلى أخٍ، وإلى حامٍ. كُنْ كُلَّ هذا بالنسبة إلي؛** • حدث. «**بوح غرامي**»: 7: اختزال الحُبّ إلى صداقة. •• رمز حماية مُجرّدة من الجنس (تُعَيّن بواسطة الذريعة المتسامية انعدامَ الجنس). ••• هل يجعل من زَمْبينِلّا **صديقاً**؟ لأن الكلمة تتقبّل التأنيث (**صديقة**)، والخيار بينهما يفرض نفسَه؛ لكن التذكير يكشف عن الخَصِيّ. ومع ذلك، فليس لهذا الكشف من تأثير حقيقيّ على القراءة: الكلمةُ الواشية مَجروفَةٌ ضمن العُموم التافه الذي يطبع الجملة، يضمنه مسكوكٌ قريب منه (**أُصبِح صديقاً مخلِصاً لك**)، ومن ثَمّ فقد شُطِّب عليه. **تأويلية**. **لغز** 6: كشْف، من زَمْبينِلّا إلى صرّازين).

(408). **لكنْ، لا شيءَ أكثر من ذلك!** • بدهي أن الفائض والمُبالَغ فيه عبر هذه القصة كلِّها هو الجنس (رمز. **حماية** بدون جنس).

(409). صاح صرّازين: - **أنْ لا أحبَّك! لكنك، يا ملاكي الغالي، أنتِ حياتي**

وسعادتي! • حدث. «بوح غرامي»: 8: احتجاج غرامي. •• إحالة. بلاغة الحُبّ (**ملاكي الغالي، حياتي، سعادتي!**).

(410). **إذا فهتَ بكلمةٍ واحدة، فستلْفِظُني بفظاعة وهلَع.** • إذا كانت كلمةٌ واحدةٌ كافيةً لقلب وضعيةٍ بأكملها، فلأن لها سلطة كاشفةً وتدلّ، بالتالي، على **وجود لغز** (**تأويلية. لغز**: 6: وضع اللغز). •• رمز. القناع، اللعنة، الإقصاء. ••• رمز. تحريمٌ (طابو) مضروب على اسم الخصِيّ.

70. الخِصَاء والإِخصاء.

إن مطابقة **الخِـصاء**[1]، وهو شرط أُحدوثي، **بالإخْصاء**[2]، وهو بنية رمزية؛ تلك بالذات هي المهمَّة التي نجح فيها مُحقّق هذا الإنجاز (بلزاك)؛ لأن لا واحد منهما يقضي حتماً على الآخر: الشاهد حكاياتٌ أحدوثيةٌ عديدة عن خِـصيان (مثل **كزانوڤا**، الرئيس **دو بروس**، **ساد**، **ستندال**)[3] مردُّ هذا النجاح إلى حيلة بنيوية: تخلطُ الرمزيَّ بالتأويلي، وتجعل من البحث عن الحقيقة (بنية

---

(1) la castrature.

(2) la castration.

(3) **كزانوڤا**، الرئيس **دو بروس**، **ساد**، **ستندال**: ج -المركيز دو ساد Sade؛ د -ستندال Stendhal: الأخيران مُعرّفان في هامشين آخرين. أ- **الرئيس دو بروس** فهو: le président de Brosses: كونت تورناي وبارون دو مونفالكون، إضافة إلى مجموعة أخرى من ألقاب الرئاسة والنبالة. ولد بديجون سنة 1709 وتوفي بباريس سنة 1777. شخصية بارزة مُتعدّدة الاهتمامات. فإن اشتهر كرجل تشريع وقضاء، فقد كان عالم لغة وكاتبا. حرّر كتاباً عن الرحلات البحرية والاكتشافات في جنوب الكرة الأرضية، كان له تأثير كبير في سير هاتِه الأخيرة وتطوّراتها. ربما إليه يعود فضل توليد لفظي: "**أستراليا**" و"**بولينيزيا**" من أهم بحوثه وكتاباته المتعددة: **تاريخ الجمهورية الرومانية خلال القرن السابع وبحث في التكوُّن الآلي للغات**؛ ب- Casanova **كزانوڤا**: جياكومو جيرولامو: ولد بفينيسيا وتوفي بديشكوف ببلاد البوهيميين. مغامر إيطالي شهير استعمل العديد من الأسماء: تربى في جو هيمنت عليه النساء، فتأثر بهن شديد الأثر. تقلّب، خلال رحلاته عبر أوروبا، من رجل دين إلى عازف كمان ورجل مال وأعمال ومحتال نصّاب ومحافظ خزانات الخ. سجّل في مذكراته الشهيرة صورة واضحة عن المجتمع الأوروبي النخبوي المهيمن قبل الثورة.

تأويلية) بحثا عن الإخصاء (بنية رمزية)، وتجعل الحقيقةَ، من الوجهة **الأُحدوثية** (وليس من الوجهة الرمزية)، هي القضيب المفقود. ينجُم تطابقُ المَسْلَكين (بنيوياً) عن الحيلولة حيلولةً مطلقةً دون إمكان الحسم لصالح الواحدة أو الأُخرى (انعدام الحسم «حجةٌ» تتذرَّع بها الكتابة): للعِيِّ الحاصلِ بصدد اسم **الخَصِيّ** قيمةٌ مُزدوجة، لا حلَّ لثنائيتها: هناك طابو على المستوى الرمزي؛ أما على المستوى الإجرائي فهناك تأخُّرٌ للانكشاف: إذ يقوم كلٌّ من الرقابة والمؤامرة، **وفي نفس الوقت**، بتعليق الحقيقة. هكذا يتم إعلاء البنية **المُنقرئة** للنص إلى مستوى التحرّي التحليلي؛ لكن يُمكن القول أيضاً، ولربما عن صواب: المَسِيرةُ التحليليّةُ- النفسيّةُ، التي تقطع الذات (المَحْقُونة في كُلّ مكان: من خلال صرّازين والسارد والكاتب والقارئ) أشواطَها، تفقد ضرورتَها: فالرمزيّ **زائد** وبدون فائدة (ما أسميناه، هنا، **بالرمزي** لا ينتمي إلى المعرفة الخاصة بالتحليل النفسي). هذا هو مصدر الثمن الفريد، ربما، لهذه القصة: إنها- بضربها الـ«مثالَ» عن الإخصاء بواسطة الخِصاء، وعن الشيء نفسِه بالشيء نفسِه- تُحَقِّر وتَسْتَتْفه فكرةَ الاستشهاد وإيراد المثال، تلغي وجهَي التساوي (الحَرْفَ والرمز)، دون أن تُرجّح الكفةَ لصالحِ أحد الطرفين، الَخفِيُّ المضمر يشْغَل فيها، منذ البدء، خطَّ الظاهرِ، والدلَيلُ ينفَطِح ويتسَطَّح: لا «تمثُّل (ولا تشخيصَ)» هنا.

(411). - **يا لكِ من دلّوعة! • تأويلية. لغز** 6: خديعة، خداع صرّازين لنفسه. صرّازين يبذل كُلّ ما في وسعه **لصَدّ** جميع ما تمدّه إليه زَمْبينِلا- صادقةً أو حذراً واحتياطاً- من موادَّ تساعده على إدراك الخديعة: ينفي إنكارات صاحبته. غير أن هذا النفي الثاني يَحصُل بطرقٍ دلالية صرف: لا يستبقي صرّازين من الرسائل التي تبثُّها إليه زَمْبينِلّا سوى الإيحاء، الذي ترتبِط معه بواسطة الشِّفرة الثقافية للمُراوغات الغرامية (وهي الدّلَعُ هنا).

(412). **لا شيء يُرعِبُني، • سَيمة. العناد. ••** يدلّ إنكار الخطر، بالضبط، على الموضع الذي يلزَم أن يضرب فيه القدر (أو على الأصح: القدرُ هو هذا الذي نفِيَ) (**حدث. «إرادة- موت»**: 3: تحمُّل كُلّ المخاطر).

(413). **قُولي لي: ضَحِّ بمستقبلكَ ثمناً لحبّي! مُتْ بعد شهرين، إنكَ ستفيءُ**

باللعنة، إذا ما قبَّلْتَني فقط! • حدث. «إرادة-موت»: 4: حدٌّ تنبُّئِي (سأموت)، في صيغة استفزازٍ للقدَر. •• حدث. «بوح غرامي»: 9: بَذْلُ حَيَاةٍ (لشراء الشيء المُبْتَغى).

(414). **قبِّلَها**، • حدث. «نزهة عُشّاق»: 3: إرادة-تقبيل.

71. القبلة المُعْدية.

القراءة الثانية، هاتِه التي تضع المعرفةَ المُسْبَقة بمنافذ القصة خلف شفافية العُقدة (التوتُّر)، وبها يُغطِّي القارئ الأولُ النصَّ، ذلك القارئ النّهِم والجاهل؛ هاتِه القراءة الأُخرى- تمنعها، بدون حق، القيودُ التجاريةُ لمجتمعنا، حين تُلْزِم القارئَ بإتلاف الكتاب وإهماله نهائيّاً، بذريعة أنه فقد بَكارتَه، مُستهدِفةً من وراء ذلك شراءَ كتابٍ جديد- تُضفي هذه القراءة، العائدة إلى الخلف، على قُبلة صرّازين طابع الكبيرة النفِيسة: صرّازين يُقبِّل بحبّ بالغٍ خَصِيّاً (أو فتى مُتنكِّراً)؛ هكذا يعود الإخصاءُ لينهرق على جسد صرّازين نفسِه، ونتلقَّى، نحن القُرّاءَ التالين، الزعزعةَ؛ من الخطل القولُ، إذن، إننا إذا قبِلْنا بإعادة قراءة النص، فلِمنْفَعةٍ ثقافية (من أجل فهمٍ جيد وتحليلٍ عن سابق علم): الواقع، أن الهدف، وكذلك يكون الأمر على الدوام، هو اللَعِب: أي مُضاعفةُ الدَّوالّ، وليس الوصول إلى مدلولٍ أخيرٍ ما.

(415). **رغم ما بذلتْه الزَّمْبينِلاّ من جهودٍ لتتخَلَّص من هذه القُبلة الحارَّة.** • حدث. «نزهة عُشّاق»: 4: مقاومة.

(416). **قولي لي: - إنكِ شيطان؛ وإنكِ تحتاجين إلى ثروتي، اسمي، كُلّ شهرتي؛ أتريدين ألاّ أكون نحّاتاً؟ تكلّمي!** • حدث. «بَوْح غرامي»: 10: يهب أنفَس ما يملك (الفن).

(417). **تساءلتِ الزَّمْبينِلاّ، بصوت خَجْلان، عذب، ذي رنيـن مُفضِّض:** • سَيمة. أنوثة. •• تنفي الأنوثةُ (الموحَى بها) نفيَها الخاص(المُـقَرَّر)، الدليل -العلامة- أقوى من الرسالة، والمعنى المرتبط به أقوى من المعنى الحرفي (وهذا ما لا يُخطئ صرّازين،

مُستهلك الإيحاءات العظيم، امتلاكَه؛ فهو يقتنص من الجملة ما تُوعِز به لا ما تُثْبته) **تأويلية. لغز** 6: خدعة، خداع زَمْبينِلّا لصرّازين.

(418). **وإذا لم أكُنِ امْرأةً؟ • تأويلية. لغز** 6: كشف، من زَمْبينِلّا إلى صرّازين. •• كُلّ موانع الحُبّ، التي تذرّعت بها إلى حدّ الآن الزَّمْبينِلّا (400، و401 و404)، اكتست طبيعةً نفسيةً. وما تُشْهره الآن في المقدمة وتُلحّ عليه هو القصور البدني. هناك انتقال من الاحتجاج العاطفي السخيف، المنبني على بعض الصفات النفسية (**أنت مُتقلّب، أنا مُتشدّدة، ومقْصية**)، رغم أن كُلّ واحدة منها كانت تُعْتَبَر بمثابة سببٍ كافٍ للرفض في اللحظة التي تُقدَّم فيها؛ أما بالنسبة إلى الاحتجاج الكينوني الجذري (**لست امرأة**)؛ فيُمكن القبول بأن هذا حدٌّ نادر من حدود المُتوالية، التافهة، مُتوالية «البوح الغرامي»: حدٌّ محتواه فاضحٌ وشاذ، لكن شكله (**استحالة الحُبّ**) يحافظ للمُتوالية على كل إمكانات مَقروئيتها (حدث. «**بوح غرامي**»: 11: استحالة جسدية).

(419). صاح صرّازين: **– أيُّ دُعابةٍ رائعةٍ هاتِه! أتعتقدين أن لك القُدرة على مُخادَعة عينِ فنّان؟ • حدث**. «بوح غرامي»: 12: نفي النفي. •• **إحالة**. تشريحيات[1] الفنّان الواقعي. ••• **تأويلية**. لغز 6: خدعة، خداع صرّازين لذاته: حُجّة جمالية: الفنّانون لا يُخطئون.

72. البَيِّنَة الجمالية.

يستند صرّازين، ليخْدع نفسَه (مهمّة يستنزف فيها طاقةً من اليقظة والحذر)، على ثلاثة أقْيِسَة إضمارية: البيِّنة النرجسية (**أُحبّها، إذن فهي امرأة**)، الحُجّة النفسية (**النساء ضعيفات، وبما أن زَمْبينِلّا ضعيفة فهي، إلخ**.)، والحُجّة الجمالية (**النساء وحدهن جميلات، إذن...**). يُمكن أن تتضافر هذه الأقيسة المُضلِّلة لتعضيد أغلاطها، وتُؤلِّف نوعاً من القياس المتسلسل (المُتعدّد): **الجمال نسوي؛ بما أن الفنّان وحده يعرف الجمال؛ وبما أنني فنّان؛ فأنا، إذن، أعرف الجمال؛ إذن، فأنا أعرف المرأة، الخ** .لا شكّ أن قارئاً «واقعيّاً»، قد يستفسر صرّازينَ- حتى ولو

---

(1) l'anatomie: علم تشريح الأجسام.

كان هدفُه في النهاية التغلُّب عليه- عن كونه لم يُبْد أيَّ نوع من الاستغراب ولم يتزعزع، تجاه ما تفوَّهتْ به صاحبتُه، وهو قولٌ- مجمل الكلام أنه لم يُسْمع بمثله- لم ينفذ إلى مسامعه (**وإذا لم أكن امرأة؟**)؛ كيف أكتفي مباشرة باستدلال (فوق هذا وذاك مُتهافت) ليَصُدَّ نداءَ «الواقع»، حتى وإن كان نداءً مُحتشِماً واستفهاميّاً (سبق لنا أن قلنا إن الاشتباه في جنسٍ ما معناه إنكارُه نهائيّاً). ذلك لأن الفنّان «الواقعي»، بالذات، لا يضع «الواقعَ» أبداً في أصل خطابه، وإنما يضع- فقط ودائماً، وحتى أقصى مدًى يمكننا التوغُّلُ فيه- واقعاً سبقتْ كتابتُه، شِفرةُ استرجاعية، تسترجع الماضي، لا نُمسك قطعاً، على امتداد طولها، سوى بسلسلةٍ متتاليةٍ من النسخ. هذه الشِّفرة، بالمناسبة، هي شِفرة الفنّ التشكيلي: وهي المؤسِّسة، في الوقت نفسه، للجمال والحبّ. كما تُفصِحُ عن ذلك خُرافة **بغماليون**، الذي وَضع صرّازين نفسَه تحت إمْرَته (العُجامة رقم 229). لا يفعل النحّات، حين يُعارض مباشرةً ذريعةَ فنّانٍ باعتراف زَمْبينِلّا، شيئاً سوى الاستشهاد بالشِّفرة العُليا، المؤسِّسة لكُلّ واقع: والتي هي شِفرة الفنّ: شِفرةٌ تتفرّع عنها كُلّ الحقائق والبدَهيات: السببُ في كون الفنّان لا يخطئ هو سلطة كفاءته وليس إنجازاته الأكيدة (فهو ليس مُجرّد نسّاخ جيد لـ«الواقع»؛ إنه ذاك الذي يعرِف الشِّفرةَ والأصلَ والأساس، ويُصبح بالتالي ضامناً للواقع وشاهداً ومُؤلِّفاً (**خالقاً**)[1] له: له الحق في تحديد الفرق بين الجنسين، رغماً حتى عن احتجاجات المعنيِّين بالأمر أنفسهم، هم الذين يعيشون، في مواجهة السلطة الأصلية والنهائية للفنّ، داخلَ عرَضية الظواهر.

(420). **أَوَ لَمْ أفترسْ، وأسْبُرْ، وأَتأملْ، خلال عشرة أيام وببالغ الإعجاب، كمالَ خَلْقك.** • إحالة. تأريخ (يكاد هذا التحديد التأريخي يتّسم بالدِّقة والصواب: ليلة سهر في المسرح، وثمانية أيام على الصُّفّة، ثم، على عجلٍ، تأتي الوصيفة العجوز لتحديد الموعد، فليلة القصف والسُّكر، ثم رحلة النزهة). •• يُعرِّف صرّازين طبيعة -أو أصل- إعجابه بالزَّمْبينِلّا، في علاقته بسَيْمَة سبق إلصاقها به (رقم: 162)؛ وتتمثَّل في ميلِه إلى

(1) *auctor*: ترد الكلمة اللاتينية (*auctor*) بمعاني رئيسة أهمها، تمثيلاً لا حصراً: 1- أب أول؛ 2- خالق؛ 3- مؤلِّف.

التقطيع والتمزيق والعجن وإلى ما يلزم تسميتُه- إذا ما توخَّينا الإمساك بشكل هذه الحركة - **بالحفر** أي غريزة الثَّقب والنَّقب؛ نوع من الطاقة التي تهدف إلى سبْر الغور، فتُزيح الحُجُب والغِلالات والألبسة، للبحث في قرارة الشيء عن جوهره الباطني. فالفعل (scruter) **تفحّص** يعني [في الفرنسية]، حرفياً (fouiller; sonder, visiter; explorer) [وهي على التوالي: **حفر؛ سبر وفتّش، جاب، استكشف، راد...**]. لقد مارس صرّازين، خلال **تفحُّصه** لزَمْبينِلّا (طوال عشرة أيام) وظيفةً ثلاثية: 1- عُصابية، لأنه كرَّر فعلاً مارسه خلال طفولته (رقم: 162)؛ 2- جمالية (أي أنها، بالنسبة إليه، أساس وجوده)؛ لأن الفنّان، والنحّات خاصة، هو من يُصادق على أصالة نُسخةِ المظهر بواسطة معرفةٍ من الداخل ومن **تحت**؛ 3- وأخيراً رمزية، - أو حتمية، أو، أيضاً، تافهة - لأن هذا التنقيب الذي يعرض صرّازين نتاجَه المُظفَّر (أنوثةَ زَمْبينِلّا)، إذا ما توغّل به بعيداً فإنه سيكشف، في نهاية المطاف، للعيان وفي واضحة النهار هذا **اللاشيء** الذي جُبِلَ منه الخَصِيُّ؛ بحيث أن هذا **اللاشيء** المُسْتَكْشَف، هو العِلْمُ ذاتُه الخاصُّ بالفنّان، والذي سيفشل؛ والتمثال يتحطَّم (**سينمة**. تمزيق وتقطيع).

(421). **الأنثى وحدَها يُمكن أن تحظى بمثل هذا الساعد الملفوف والطريّ، وبهاتِه الانحناءات الأنيقة؟** • تنبنّى الحُجّة الجمالية على قياس إضماري، مُقدّمته مغلوطة (**النساء وحدهن جميلات**)، لأن من الممكن أن يكون الخِصيان على الأقل، هم أيضاً، جميلون **تأويلية**. **لغز** 6: خدعة، خداع صرّازين لذاته.

(422). **آه! إنك تَسعَيْنَ للحصول على الإطراءات!** • **تأويلية**. لغز 6: خدعة، خداع صرّازين لذاته (بيِّنة نفسية: غُنج ودلال).

(423). **ابتسمتْ بحزن وأرْدفتْ، وهي تُغمغم: - جمالٌ مُقدَّر!**

رفعتْ عينيها إلى السماء. • تعيش الزَّمْبينِلّا، المُتفرِّعة عن شِفرةٍ مُتعدّدةٍ لفن التصوير، آخرَ تجلِّياتها، أو إنها تعرِض أصلَها الأخير: **مريم العذراء ذات العينين المرفوعتين إلى السماء**. هذه مسكوكة قوية وعنصرٌ رئيس في الشِّفرة الشجّية المثيرة للعواطف (**رفائيل، الغريكو**[1]، ثم **جونيه وإيستير** عند

(1) Raphaël و El Greco - **رفائيل، الغريكو**. انظر المدخل الخاص به: هامش رقم 1، =

راسين[1]، الخ.). الصورة سادية (ندرك أنها تثير في صرّازين «**السُّعار المكبوت**»: (رقم: 430): إنها تُعَيِّن الضحيةَ الحقيقية، الوَرِعَة، الساميةَ، السالبة (**مثل جوستين**[2] في كتابة المركيز دو ساد)، إذ إن عينيها المرفوعتين إلى السماء تعنيان ما يكفي: **أُنظرْ** ما لا أراه، افعلْ ما بدا لك بجسمي، فأنا غير مُبالية به قطعاً، انشغِلْ به كما حلا لك (**إحالة**. شِفرة أشجان البؤس الأليم).

(424). **حينئذٍ، خالطَ نظراتِها، لا أعرف أيّ تعبيرٍ عن الرُّعب، قويٍّ جداً، وشديدِ الحِدّة؛ حتى إن بدَن صرّازين اقشعرّ له وارْتعدَ منه.** • **رمز**. اللعنة، الإقصاء («الرعب») تُري زَمْبينِلا بكامل الوضوح لصرّازين جوهرَ شرطها، وهو الفظاعة (اللعنة، العلامة)- بفضل هذا النوع من التراتب الجِهي للدلائل[3]؛ الذي يفرض على الأصوات (سواء أكانت صرخةً أم تعجُّباً) أن تكون حَقيقية أكثر من الكلمات، وعلى المظهر أن يكون أكثر حِقِّيةً من الأصوات، وعلى العبارة (**أفضل ما هو موجود بالنسبة إلى**

= على الملحق (أ) **صرّازين**، ص318؛ أما El Greco: الغريكو، فهو رسّام ومعماري ونحّات يوناني - إسباني. ولد سنة 1541 باليونان وتوفي في طليطلة سنة 1641. رائد الفن الإسباني ومُؤسس مدرسته. عرف المجد في حياته وعرف النسيان والإهمال بعد موته. لقي تقديراً كبيراً لدى الرومانسيين الذين رفعوه إلى أوج المجد لخُصوصيات عمله الصباغي. من لوحاته "**الحلف المقدس**" أو "**حلم فليبّي الثاني**"، "**المسيح يطرد تجار الهيكل**" و"**منظر طليطلة**" الخ.

(1) Junie et Esther, Racine: **راسين و جونيه وإيستير**: أ - جان راسين: شاعر وكاتب مسرحيات مأساوية اتّباعي فرنسي. ومُؤرخ الملك لويس الرابع عشر. ولد سنة 1639 وتوفي سنة 1699 من مؤلفاته الشهيرة: **أندروماك وألكسندر الكبير وبريطانيكوس وفيدر**. يُعدّ من مفاخر فرنسا الأدبية. خصّص له رولان بارت أحد أهم مؤلفاته؛ ب - جونيه Junie: من شخصيات بريطانيكوس، عشيقة بريطانيكوس خصم نيرون، التي يتعلّق بها نيرون تعلقاً سادياً؛ ج - Esther: لراسين مسرحية شعرية شهيرة بهذا العنوان **إيستير**. تصحبها الموسيقى. تجري أحداثها في فارس. وتحكي بطلتها **إيستير** محظية الملك آسيروس عن دورها في خدمته ونجاته من المُؤامرات وفي الدفاع عن اليهود المُتهمين بتعذيب الشعب، وقهر خصومهم.

(2) "Justine" **جوستين**: أو "Justine ou les malheurs de la vertu"، أول كتاب ألفه المركيز دو ساد، انظر المدخل الخاص بالكاتب على هامش الملحق الأول "**صرّازين**" نشرت سنة 1871. لم يَكفّ مؤلفها عن إعادة كتابتها طوال حياته.

(3) la hiérarchie aléthique des signes: وهو تراتب الضرورة والإمكان.

الإخلاص والصدق)[1] أن تتّصف بحقِّيَّة أكثر من المَظهر. يتقبّلُ صرّازين الرسالةَ: فيهتزُّ ويرتعد (لقد وصل إلى حافة الحقيقة)؛ لكنه انحرف عن المدلول (وأشاح عن صياغته، وعن إيصاله إلى مرتبة اللغة، وهو الشيء الوحيد المهمّ) باندفاعة سادية؛ الدالُّ: («**العينان المرفوعتان إلى الأعلى**») لا يقوده نحو حقيقة الخَصِيّ، وإنما نحو حقيقته الخاصة، وهي تحطيمه للزَّمْبينِلّا، مهما كانت طبيعة جنسها (**تأويلية**. لغز 6: انكشاف، من الزَّمْبينِلّا نحو صرّازين).

(425) **ثم استأنفتْ**:

– **أيها السيد الفرنسي! انْسَ إلى الأبدِ لحظةَ جنون**. • حدث. «بوح غرامي»: 13: أمر بالنسيان.

(426). **أُقدّرك**؛ • تتشابك هنا ثلاثة معانٍ: رفض الجنس (يلعب **التقدير** في الشِّفرة الغرامية دور الكناية والتعريض التي تُتيح رفضَ رغبة الشريك، دون إصابته بجرح نرجسي غائر جداً)؛ الصدق (إن اللهو أدّى بي إلى المشاركة في مكيدةٍ حيكتْ لتسقطَ أنت في فخها، لكنني عرفْتُ كيف أتعرّف عليك وأُقدِّرُك)؛ الحذر (حين ستعرف الحقيقة، ولن تكون حينئذٍ قد فقدتَ كلَّ شيء، ستتخلّص من عنفكَ، وهكذا نُنهي هذه المغامرة بأقلّ خسارات بالنسبة إلي). هذه المعاني مُحتملة، أي غير قابلة للتمييز (**تأويلية. لغز** 6: لَبْس).

(427). **لكنْ، لمـا يتعلّق الأمر بالحُبّ، فلا تَطلبْه مني؛ هذا إحساسٌ مخنوقٌ في قلبي. ليس ليَ قلب!**– هكذا صرختْ باكية. – **إن المسرح الذي رأيتَني على خشبته، تلك التصفيقاتُ، تلك الموسيقى، ذلك المجدُ الذي حكَموا به علي، تلك هي حياتي، لا حياةَ أُخرى لدي**. • تعود الزَّمْبينِلّا، مرة أُخرى، إلى تعريف الخِصاء. يُعين «القلبُ» بواسطة كناية، سبق استعمالها، شيئاً مضبوطاً، هو ما سبق انْتزاعه من جسد الخَصِيّ. نظراً لأنه كائن النقص، فقد حُكِم عليه بوجود خارجي، أُقْتطِع منه جوهرُه وأساسُه: بُتِر منه امتلاؤُه، هذا الـ"**تحت**"، الذي يُؤسّس، دفعةً واحدة في نظر صرّازين، كُلّاً من الفنِّ والحقيقة والحياة. يستند هذا التعريف (حين الاستشهاد به) على شِفرةٍ ثقافية: المُمثّلُ محكومٌ عليه بوجودٍ خارجي (هذه هي مأساة المُهرِّجين) (رمز. شرطُ حياة الخصِيّ).

---

(1) *nec plus ultra.*

(428). **بعد بضع سُوَيعاتٍ لن تنظر إليَّ بِالعين ذاتها. ستكون المرأة، التي أحببتَ، قد قضتْ نحْبَها.** • **تأويلية**. «**مؤامرة**»: 10: تنبُّؤ بالنِّهاية. •• ستموت المرأة: 1) لأنني سأموت؛ 2) لأنك لن تحبَّني قطّ؛ 3) لأن الغطاء الأنثوي المزيَّف سيسقط، الخ. ينبني تساوي الحدود هنا على ما أسميناه بالكذب الكِنائي: تعني المرأة، تارة الشخص الكُلّي، وتارة الجنس، وتارة الشيء الخيالي، الذي تستثيره عاطفة الحُبّ؛ تكمن المراوغة في التلاعب بعلاقات الهُوية الخاصة بالكُلّ والأجزاء (**تأويلية. لغز** 6: لَبْس).

(429). **لم يُجِب النحّاتُ.** • هنا تحتوي الردودُ على **البوح** بياضاً دالّاً؛ لأن سادية صرّازين تتخذ لها موضعاً، بالضبط، في هذا «الجواب» الصامت (**حدث**. «**بَوح**» 14: الْتَزَمَ الصمت).

(430). **كان ضحيةً لسُعار خافتٍ، يفْترسه، يَعْتصِر قلبه. لم يعُدْ في وسعه سوى النظر إلى هاتِه المرأة الخارقة بعينين متأجِّجَتين ناراً. تلْتَهبان. هذا الصوتُ الموسومُ بالضعف، هاتِه الهيئة، هاتِه العاداتُ والحركات، الصادرةُ عن الزَّمْبينِلّا، المطبوعةُ بالحزن والسَّوْداوية واليأس، توقِظُ في نفسه كُلَّ ثروات وكنوز العاطفة. في هاتِه اللحظة، صارتْ كلُّ كلمةٍ عبارةً عن إبرةٍ تخزُه.** • لهذه التشكيلة السادية هنا وظيفتان: فمن جِهة، تُعفي الاندفاعةُ الغريزية، ولأمدٍ قصير، الذاتَ [صرّازين] من إدراك الحقيقة التي يُمدّها إليه شريكُه، وتُعفيه من الإجابة عن الإذن بالافتراق الذي منحه إياه؛ وتُنْجِز، من ناحية ثانية، في المقام الحيّ، سَيْمة العنف والعدوانية، المُلصقة بصرّازين منذ البداية؛ بكيفيةٍ ما، يشرع المعنى في العمل (**سَيْمة. عنف.** إفراط).

(431). **في هاتِه اللحظة كانوا قد وصلوا إلى افرَسكاتي،** • **حدث**. «**نزهة غرامية**»: 5: الوصول إلى غاية الرحلة. •• **حدث**. «رحلة النزهة» 5: الوصول إلى مكان النزهة.

(432). **حينما مدَّ الفنّان لصاحبته يدَه يساعدُها على النُّزول.** • **حدث**. «**نزهة غرامية**» 6: المساعدة على النزول من المَركبة (يجيب هذا الحدّ عن العُجامة رقم 393: الصعود إلى المركبة ذاتها).

(433). أحسَّ بجسدها يرتعش من قُـنّة الرأس إلى أخمص القدميـن. صرَخ، وهو يراها تصفرّ:

- ماذا بك؟ سَأقْتُل نفسي، إذا أحسستِ بأدْنى ألَـمٍ تَسبَّبْتُ فيه أنا لك، ولو عن غير قصد.

قالتْ، وهي تشير بإصبعها إلى جِفْثٍ يتسلل على طول قارعة الطريق:

- انظر هناك، أفعى! أخافُ هذه الحيوانات البشِعَة.

سحَق صرّازين رأسَ الجِـفْث بكَعب حذائه. • حادثة الجِـفْث (الأفعى) عنصرٌ من عناصر البيِّنة (من **ميدان الحُجج**)[1]، سبق أن عرفنا من ذي قبل قياسَها الإضماري (فضلاً على أنه حلقة مُفْرَغة): النساء خوّافات؛ زَمْبينِلّا خوّافة، إذن فزَمْبينِلّا امرأة. واقعة الجِفث تلعب دور **المثال** للمُقدّمة الصغرى (**سـيمة**. جبن، وخوف).

73. المدلول باعتباره خُلاصة.

حادثة الأفعى، في الوقت نفسه، **مثالٌ** (سلاحٌ استقرائي في يد البلاغة القديمة) ودالٌّ (يُحيل إلى سَيْمة من سَيْمات طَبائع الشخصية، وتَسِمُ بالمناسبة الخصيّ). لا يمكن، في النظام القديم، تمييزُ السيرورة الدلالية عن السيرورة المنطقية؛ يتعلّق الأمر، في الحاليـن معاً، بالصعود من الدالّ إلى المدلول، والنزول من المثال إلى العُموم المُستنْتَجِ منه. المسافةُ الفاصلة بيـن الدالّ (الخوفُ من جِفث) والمدلول (الاتصاف بسرعة الانفعال كامرأة) نفسُها تفصل بيـن مقدمةٍ هي عبارة عن مُسبقةٍ مُبتذلة (المخلوقات الجبانة تخاف الأفاعي) ونتيجتها المُقْتَضَبَة (الزَّمْبينِلّا خوّافة). الفضاء السَّيْمي ملتصقٌ بالفضاء التأويلي (التفسيري): يتعلّق الأمر، دائماً، بوضع حقيقةٍ عميقةٍ أو نهائية (العميق ما يَنْكَشِف **في النهاية**) في منظور النص الاتّباعي.

(434). من أين لكَ كلُّ هذه الشجاعة؟ أعادتِ الزَّمْبينِلاّ القولَ، وهي تتفرّس بهلَع

---

(1) *Probatio*: قسم من أقسام البلاغة القديمة والاتباعية. يُمكن تسميته **بميدان الحُجج** أي "الموضع"، أو "المواضع"، يمتح منها الخطيب مجموعة الحُجج، التي يحتاج إليها لتعضيد رأيه والتدليل عليه وتفنيذ حُجج الخصم.

ظاهرِ الزاحفةَ الميّتة. • سـيمة. خُواف. يسمح الخوف بالتحدّث من جديد عن «الحماية»، ذريعة الحُبّ: حماية «بدون جنس».

(435). **قال الفنان مُبْتسماً: - هل تجرُئين، إذن، على الادِّعاء بأنكِ لستِ امرأة؟** • صيغة الجملة «**هل تجرُئيـن، إذن، على الادّعاء...**» تثبت الانتصار الباهر لأمرٍ بدَهي. غير أن هذه البدَهية ليست سوى نتيجةٍ لقياس إضماري فارغ (أنت خوّافة، إذن فأنت امرأة) (**تأويلية**. **لغز6**: خدعة. يخدع بها صرّازين ذاته: حُجّة نفسية لإثبات الأنوثة).

(436). **التحقا بباقي رفاقهم. وبدآ يتجوَّلان معهم في غابة دارة اللودِڤيسي، التي تعود مِلكيتُها إلى الكاردينال سِكُنْيَارَه**. • حدث. «رحلة النزهة» 6: نزهة في الغابة. الإشارة إلى سِكُنْياره غير ذات قيمة في ذاتها (لا أهمية وظيفية لها)؛ لكن، زيادة عَلى كونها تُضفي على السياق طابعاً يشي بمفعول الواقع، فهي تسمح بإعادة ذكر اسم حامي الزَّمْبينِلّا وقاتل صرّازين: إنه «لِصاق» المقروء.

(437). **مرّت الصبيحةُ على العاشق النحّات مرورَ السحاب؛** • إحالة. الحُبّ والزمن الذي يمرّ.

(438). **لكنها غصّت بمجموعة من الأحداث، كشفتْ له عن غُنجٍ وضَعف ولطفٍ وصِغَر هذه الروح الرخوة، المنعدمة القُوَى**. • سـيمة. جبن (رُهاب) وأنوثة.

(439). **إنها المرأة بخوفها المفاجئ، ونزَوَاتِها التي لا مُبرّر لها، واضطراباتِـها الغريزية، وجُرأتِـها غير المعلَّلة، وتحدِّيَاتِها، وعذوبةِ عواطفِها ورهافتِها**. • سـيمة. أنوثة. لا يُمكن تحديد مصدر الجملة. من يتكلم؟ هل هو صرّازين أم الكاتب؟ أم بلزاك المؤلف؟ أم الرومانسية؟ أم البرجوازية أم الحِكمة الكونية؟ تشابك هذه المصادر كلها يصوغ الكتابة.

(440). **حصل في لحظةٍ مـا، وقد غامرتْ زُمرة من المُغنّيـن المُبتهجيـن بالتوَغُّل في الأراضي المجاورة، أن لمحوا، عن بُعدٍ، رجالاً مُدجَّجيـن بالسلاح، يرتدون لباساً لا يبعث قطّ على الاطمئنان. صاحَ أحد الصِّحاب: - احذَروا! هاهم قُطّاعُ الطريق**. حدَ

كُلّ واحدٍ منهم خطوَه ليلتجئ خلفَ سياج دارة الكاردينال. لاحظ صرّازين، أثناءَ هذه اللحظة الحرجة، من خلال امتقاع وجهِ الزَّمْبينِلا، أنها لم تَعُدْ تَقْدِر على المشي. حمَلها بين ذراعيه، وجرى بها مدةً غير قصيرة. لما اقترب من كرْم مجاور، أنزل صاحبتَه على الأرض. • واقعة قطّاع الطرق مثال (سيمة. هلَع وخُواف وأُنوثة).

74. التحكُّم في المعنى.

يترك المَحْكيّ الاتّباعي، دائماً، الانطباع التالي: إن الكاتب يتصوّر أوّلاً المدلول (أو الفكرة العامة)، ثم يبحث له فيما بعد، بحسب ما تُسعفه به قُدُرات خياله، على «أفضل» الدوالّ والأمثلةَ الدامغة؛ لأن الكاتب الاتّباعي يختار، مثل فنّانٍ مُنكبٍّ على طاولة المعنى، أفضلَ **العبارات** للمفهوم الذي شكَّله من ذي قبل. لِيَكن **الخُواف**: نختار صوت الشمبانيا، وحكاية أفعى، وحكاية قُطّاع طرُق. غير أن الخيال الدالّ تغْزُر مرْدوديتُه إلى حدّ أنه يصيب هدفين دفعةً واحدة؛ فهو يحاول، حينئذ، إنتاجَ دلائل -علامات- مُزدوجة التَّمَفْصُل، مترابطةً أشد الترابط ضمن هذا التعاضد فيما بين الترميزات، والذي يُعرِّف المقروء؛ لنأخذْ **عدمَ الورع** مثلاً، كان يُمكن الاكتفاءُ بتشخيص الذات وهي تتسلّى أثناء القُدّاس؛ لكنَّ قمةَ البراعة الفنيّة هي أن يربط انعدامَ التقوى بموهبة الطفل (من خلال تصوير صرّازين وهو ينحت تماثيل أوّليةً فاجرةً خلال الصلاة) أو أن يضعه في تعارض مع تطيُّريَّة زَمْبينِلّا واعتقاداتها الغيبية (التي يسْخَر منها صرّازين)؛ لأن النحت والرُّهاب يُشكِّلان جزءاً من شبكات أُخرى مُشتَغلة في المَحْكيّ، وكلَّما كان التحامُ وتشابكُ الدوالّ شديداً ومُحْكَمَ التصميم، كلما أُعْتُبِر النصُّ «جيّد الصنعة». شكَّل اختيارُ **الأمثلة**[1] ومقدمات الاستدلال في البلاغة التقليدية باباً واسعاً: كان يُسَمَّى بالإبداع[2] ينطلق من نهاية الاستدلال **ذاتها** (ما يُراد إثباتُه)،

---

(1) *exempla.*

(2) *(inventio)*. باللاتينية وبالفرنسية l'invention، **(إبداع؛ إبداع للمعاني)**؛ تُطلَق على أولَى مراحل العملية الخطابية؛ وبالتالي فهي **أول** قسم من الأقسام التقليدية للبلاغة اليونانية-الرومانية. قسم يُركّز فيه البلاغي -الخطيب- خلال بناء الخطبة -البلاغة- وإعداده لها- على البحث عن الأفكار اللازمة لإشباع موضوع الخطبة -المادة الأُولى: وهي أولاً، =

لكن هدفَ سعْيِه يبقى هو انتقاء الحُجج والسلوك بها أفضل المسالك؛ تساعده في ذلك بعض القواعد (وعلى رأسها الموضوعات والأفكار العامة). على المِنوال ذاته، يُولَد المؤلفُ الاتباعي (الكلاسيكي) كمُنجِزٍ بارع، منذ اللحظة، التي يُبْدِي فيها قُدرتَه على **سِيَاقة** المعنى، هذه الكلمة المُتحذلقة والمُتصنّعة في غُموضها ودلالتها واتجاهها. إذِ الواقعُ أن **اتجاه** المعنى هو بالذات ما يُحدِّد الوظيفتين الكُبْريَيْن لتدبير أمور النص الاتّباعي: فالمفروضُ دوماً أنَّ **المؤلِّف** ينطلق من المدلول ليسير نحو الدالّ، من المحتوى إلى الشكل، من المشروع نحو النص، ومن العاطفة إلى العبارة؛ في مُقابله، يقطَع **الناقدُ** الطريقَ نفْسَه في الاتجاه المعاكس، يصعد من الدوالّ نحو المدلولات. إن **السيطرة على المعنى**، بوصفها سيميائيات فعل[1] حقيقية، صِفة من صِفات الألوهة، فمنذ أن يُعَرَّف هذا المعنى، كانبثاق وتدفُّق وانسياب روحي، يفيض من المدلول نحو الدالّ: يصير **المؤلف** إلهاً (مكانه الأصل هو المدلول): أما الناقد، فهو الكاهن، الحريص على فكّ رموز **كتابة** الرب.

(441). **وخاطبها:**

- اشرَحي لي، كيف يُمكن لهذا الضّعف الأقصى فيك، أن يُعجبني ويروقني إلى حدٍّ كبير؛ في حين أنني لو رأيته في أيةِ امرأةٍ أُخرى لكَفَتْ أدنى علامةٍ من علاماته فيها لأن أسْتَبْشِعَه وأمقُتَه وأتقزَّزَ منه. ولَكَفَتْ ذرّة واحدةٌ منه، تقريباً، لإطفاء جذوة غرامي.

• من الوجهة الرمزية، تخطو الذات [صرّازين] بدورها في مجال الاعتراف؛ تُحاول أن تُعرِّف '**بالضبط هذا**'، الذي يُعجبها ويروقها في الزَّمْبينِلّا، و'**هذا بالضبط**'، هو الخصاص والنقص، كينونةُ **ما ليس بكائن**، أي الإخصاء. رغم ذلك، ومهما أوغل صرّازين في هذا النوع من التحليل- الذاتي لنفسه، فإنه سيتمادى في خداع نفسه، مُستعملاً دائماً لغةً مُزدوجة (مُلتبسةً) المعنى: إذ كان **أقصى ما** في الضعف هو الدرجة

= الأفكار، التي يتطلّبها العلاج الجيّد والراقي للموضوع؛ ثانياً، مجموع الطُّرق والوسائل المنطقية والخطابية لصياغة الخطاب بقصد إقناع جيد وتأثير بالغ في المُخاطَبين.

(1) la sémiurgie - سيميورجيا: **سيميائيات الفعل**؛ - **العمل** la séméurgie: تركيب لجذرين إغريقيين 'سيميون' (الدليل، العلامة) و'**إرغون**' أو '**فرغون**' تعني: العمل والفعل). حرفياً أو تأثيلياً لها معنى **سيميائيات الفعل والعمل**.

العُليا في تراتبيته، فإن الرُّهاب (الهلع) يُوحي بأنوثة سامية، بجوهر مُعظَّم، **وبامرأة-عُليا**؛ على العكس من ذلك، إذا كان تعريف **الطرف الأقصى** على أنه آخرُ عُمْق، فإنه يُعيِّن، بالتالي، في جسد الزَّمْبينِلّا مركَزَه، وهو الانعدام. هذان الطرفان الأقصيان اللذان يتراكبان فوق بعضهما البعض، بمعنى من المعاني، في حديث صرّازين، الذي تتداخل فيه وتتشابك، كالعادة، لغتان: اللغة المجتمعية، المُتْخَمة بالأحكام المُسبَقة، **والبَدهيات والمُسبقات الاجتماعية**، والأقيِسَة، والإحالات الثقافية (تَخلُص هذه اللغة، بطريقةٍ لا تقبل الجدل، إلى إثبات أنوثة زَمْبينِلّا) واللغة الرمزية، التي لا تكفّ، هي الأُخرى، عن تجسيد توافق صرّازين والإخصاء (رمز. النزوع نحو الإخصاء).

(442). **ثم استأنف: - آه! كم أهواكِ! كلُّ نقائصِك وهلعِكِ وصغائركِ تُضفي، لا أدري، أيَّ جلال على روحك.** • يُشكّل الخصاص (عيوب، خوف ورعب، صغائر، كُلّ النتاجات المُميزة للطّبع الإخْصائي) **الزائدَ**، الذي تتميّز به الزَّمْبينِلّا: 1. عن النسوة الأخريات (خدعة ينخدع بها صرّازين، وتنبني على أصالة زَمْبينِلّا)، 2. عن النساء (حقيقة صرَّازين الذي يُحبّ في زَمْبينِلّا الإخصاء) (رمز. زائد الخصاص).

(443). **أحسُ أنني سأكره امرأةً قويةً، مثل صافو، شجاعةً، مفعمةً بالقوة، والحماس.** • سيجد صرّازين مشقّة في أن يُحدّد بوضوح هُويّة المرأة التي يخافها: إنها المرأة الخاصِيَة: التي تُعَرَّف بواسطة موضعِها المقلوب، الذي تحتلّه في محور الجنسين **(إنها صافو)**. نتذكّر أن النص سبق وأن بثَّ بعضَ صوَر هذه المرأة النشيطة: السيدة لانتي، المرأة الشابة معشوقة السارد، وبكيفية استبدالية السيد بوشردون، الأم المُهيمنة، التي ضربتْ حصاراً حول ابنها فاصلةً إياه فصلاً تامّاً عن الجنس. غير أن صرّازين يتحدّث هنا عن قدَره (أو عمّا هو حتميّ في مغامرته)- إذا كان **القدر** هو فعلاً هذه الحركة بالذات، شبه **المرسومة**، التي تدفع حدَثيـن مُتناقضيـن **تمام** التناقض إلى أن يستعيد كلُّ واحد منهما الآخر ويتطابق معه- لأنه يبحث، بقصدِ الهرَب من **صافو**، المرأة الخاصِيَة، عن ملجأ في حضن الكائن المَخْصِي، حيث يطمئنُّ بالضبط إلى النقص الحاصل لدى الأخير؛ لكن هذا الكائنَ سيقبض عليه بقوةٍ أكثر من صافو المُرعِبة الجانب، ويجرُّه إلى فراغه الخاص: سيُخْصَى صرّازينُ، لأنه هرب من الإخصاء: هكذا تتحقق تلك الصورة المعروفة جيداً في الحلم والمَحْكيّ: بَحْثُ المرء عن ملجأ في حضن القاتل، الذي يبحث عنه (رمز. خوفٌ من الإخصاء).

(444). **آه ! أيتها المخلوقة الواهية الحلوة! كيف يمكنك أن تكوني على غير هذا**

الطراز؟ • **اختلاف** زَمْبينِلّا (هذا النقص الذي هو زيادة مُطلقةٌ النفاسة؛ لأنه هو بالضبط جوهر المعبود) ضروري: كُلّ شيء مُعَلَّل، المَخْصيّ، والميل للإخصاء (رمز. **قدرية الإخصاء**).

(445). **هذا الصوت الملائكي، هذا الصوتُ الرقيقُ الرخيم، سيصيرُ نشازاً معنوياً إذا ما ندَّ عن جسدٍ غير جسدك!** • الاختلاف، الجوهري والرائع، موضوعٌ هنا في مكانه الخاص: الجسد. لو أن صرّازين قرأ ما كان يقوله، لما استطاع أبداً أن يُعطي لنزوعه نحو الإخصاء مَنْفَذاً للخلاص في شكل احتقارٍ أو تسام؛ إنه يصوغ هو بنفسِه **الحقيقة**: حقيقة اللغز، وحقيقة الزَّمْبينِلّا وحقيقته الخاصة هو أيضاً. لقد أُعيدَ هنا ترتيب الحدود (العناصر) الرمزية وفق ترتيبها الصحيح. يردُّ صرّازين على الرأي العام واللغة الخُرافية والشِّفرة الثقافية، التي تجعل المَخْصيَّ **نسخةً مُزَيَّفة من المرأة**، وتجعل من الذوق الذي يُمكن أن يترتَّب عنه **لامعقول**، بأن وحدة الصوت الرائع والجسد المَخْصيّ وحدةٌ **سليمةٌ تامة**: الجسد يُنتج الصوتَ والصوتُ يُبرِّر الجسد؛ أن تُحبَّ صوتَ الزَّمْبينِلّا كما هو، معناه أن تُحبّ الجسدَ، الذي يفيض منه ويتدفّق، كما هو (رمز. حُبّ المَخْصيّ).

(446). **ردّتْ عليه: - لا يمكنني أن أمنحكَ أيَّ أمل.** • حدث. «بوح»: 15: أمر بالتخلي.

(447). **كُفَّ عن تكليمي بهذه الطريقة،** • حدث. «بوح»: 16: أمر بالصمت.

(448). **سيكون ذلك مَدْعاةً للاستهزاء منك.** • تأويلية. «تآمر»: 11: لَبس. غموض التحذير الصادر عن زَمْبينِلّا: تقصد، من جِهة، الأصلَ الواقعي للتآمر، وهو الضحك، وتتحدّث، من جِهة ثانية، عن خطر؛ في حين أن المحظور قد وقع والشرّ قد حصل.

(449). **سيَسْتحيل عليَّ منعُك من ولوج المسرح؛ لكنْ، إذا كنتَ تحبُّني، أو كنتَ عاقلاً، فلا تَضعْ قدمَك فيه مرةً أُخرى.** • حدث. «بوح»: 17: تسريح نهائي.

75. البَوْح بالحب.

لا يفعل البَوْح الغرامي (مُتوالية تافهة، **مكتوبة من ذي قبل**، ليس لتفاهتها

من مثيل) أكثر من المُراوحة بيـن إثبات (**أحبك**) ونفي (**لا تُحبِّني**)؛ إذن فهو مُتنوّع (بالمعنى الموسيقي للفظ)، من حيث الصيغة، وفي الوقت نفسه، لانهائي. ينجُم التنوُّع عن فقر في الحدود (هما اثنان فقط)، يُلْزِم بتوفير لائحةٍ كاملةٍ من الدوالّ المتباينة لكُلّ واحد منها؛ هذه الدوالّ هي، هنا، **أسبابٌ** (للحُبّ أو لرفض الحُبّ). قد تصير في مجال آخر (كالقصيد الغنائي، مثلاً) بدائل استعارية. إن الجردَ التاريخي لصِيَغ الكلام الغرامي، هو وحده الذي يُمكن أن يستغلّ هذه التنويعات ويكشف لنا عن معنى «**تكلَّمْ لي عن الحب**»، وعما إذا كان هذا المعنى قد تطوَّر، الخ. أما الطابع اللانهائي، فينتُج عن التَّكرار: التَّكرار، هو ببالغ الدِّقة، هذا الذي لا تُوجَد علةٌ لإيقافه. يتَّضح لنا مسبقاً، من خلال الخاصِّيتين (التنوّع واللانهائية)، أن البوح الغرامي (المقبول أو المرفوض) خطابٌ احتجاجي مثل «المشهد» (**د س** .64): لغتان، بلا نقطة انفلات مشتركة (المنظور الاستعاري نفسه)، تستند كلٌّ منهما بظهرَها على الأُخرى؛ لا تشتركان في شيء غير المساهمة في الجدول ذاته، أي جدول: **نعم\لا**؛ وهو عُموماً الصيغةُ المُثلى لكُلّ جدولٍ ممكن، بحيث يبدو الاحتجاج (أو البَوْح) وكأنه نوع من اللعب الوسواسي والاستحواذي بالمعنى، ونوع من **اللازمة الرتيبة**[1]، وشبيه باللَّعِبِ التناوُبي لدى الطفل الفرويدي، أو لعبِ الإله الهندي، الذي يُناوِب باستمرار بين خلق العالم وإفنائه؛ جاعلاً- على هذا المنوال- من العالم، عالمِنا، مُجرّدَ لعبة، ومن الاختلاف **المُتكرّر**، اللعبَ ذاتَه، المعنى كلعبة عُليا.

(450). **استمعْ لي، يا سيدي. قالتْها بصوت خفيضٍ.** • **تأويلية**. لغز 6: كشْفٌ مرتقَبٌ وشيكٌ ومَكْبوح.

(451). **فأجابَها الفنّان النشوان: - أوه! اصمتي.** • ما انقطع هنا هو تسمية الخَصيّ (لأن هذا ما كانت الزَّمْبينِلّا تتهيّأ، أخيراً، لتفوُّهه **بصوت خافت**) (**رمز**. طابو مضروب على اسم الخَصِيّ). •• **تأويلية**. **لغز** 6: خديعة، يخدَع بها صرّازين ذاتَه. تكمن

---

(1) Litanie: صلاة مُؤلفة من سلسلة طويلة ومُتكرّرة من الابتهالات والأدعية أو الشكوى واللوم. - كلام طويل يعتمد التكرار المُملّ والرتيب.

المصلحة الحيوية للذات في عدم سماع الحقيقة، تماماً مثلما تكمن المصلحة الحيوية للخطاب في الاستمرار في تعليق كلمة اللغز، مرة أُخرى، والصمت عنها.

76. الشخصية والخطاب.

يُقاطع صرّازينُ زَمْبينِلّا ويُوقِف، بهذه الكيفية، تجلّيَ الحقيقة. سنبحث عن دوافع حركة المقاطعة هذه (حماس ورفض لَاواعٍ للحقيقة، الخ.)، إذا ما كانت لدينا رؤية واقعية **للشخصية**، وإذا ما اعتقدنا أن صرّازين يعيش خارجَ الورق. إذا كنا نمتلك رؤية واقعيةً **للخطاب**، وإذا اعتبرنا القصة المروية جهازًا آلياً ينبغي أن يشتغل حتى النهاية، فسنقول ما دام القانونُ الصارم للحكاية يفرض الاستمرار لمدة أطول مما سبق، فمن الضروري ألا يُـذْكَرَ اسمُ **الخَـصيّ**. لكن هاتيـن الرؤيتيـن تتعاضدان، رغم انتمائهما إلى احْتماليـن متبايِنَيْـن، يستقل أحدُهما عن الآخر (بل ومُتعارضيـن) مبدئياً: لقد أُنْتِجَتْ جملةٌ مشتركة، تُـؤلِّف، دون إنذار، قِطَعاً من لغات مُختلفة: صرّازين نشوان، لأن الخطاب لا يجب أن ينتهي؛ ويستطيع الخطاب أن يستمر، لأن صرّازين، النشوانَ، يتحدَّث دون أن يستمع. دورتا الضرورة غيرُ حاسمتين ولا يقينيَّتين. الكتابةُ السردية الجيدة هي هذا التذبذب ذاتُه. من الناحية النقدية، سيكون إذن من صريح الخطأ، حذفُ الشخصية تماماً مثلما سيُصبح خطأً فاضحاً إخراجُنا لها من عالم الورق، لكي نجعل منها شخصية نفسية (تتوفَّر على دوافع محتمَلة): **الشخصيةُ والخطاب شريكان متواطِئَان معاً**: الخطاب يُحفِّز في الشخصية شريكَه الخاص المُتواطئ معه: صيغةٌ للانفصال الشَّعْوذي، الذي أعطَى به الإلهُ، في الخُرافة، لنفسه عبداً (رعيَّةً)، والرجلُ رفيقةً، الخ. وسمَحَ لهما استقلالُهما النسبيُّ، بمُجرَّد خلقهما، بأن **يلعبا**. كذلك الخطابُ تماماً: إذا أنتج شخصياتٍ، فهو لا يُنْتِجها بقصد أن تلْعَب فيما بينها أمامنا، وإنما لكي يلعب معها: أن يحْصُل منها على تواطؤ يضمَن التبادلَ اللامنقطع للشِّفرات: الشخصياتُ أنماطُ خطاباتٍ، وعلى العكس من ذلك، فالخطابُ شخصية كباقي الخطابات.

(452). **العوائق تُؤجِّج الغرامَ في قلبي**. • **إحالة**. حيوية العاطفة.

(453). ظلّت الزَّمْبينِلاّ مُلازمةً هيئة لطيفة ومتواضعة؛ غير أنها كانتْ قد صمتتْ. كما لو أن خاطرة مُرعبة أوْحتْ لها بداهِيةٍ فادحة. • حدث. «**خطر**»: 6: نذير الشّقاء.

(454). لما حل وقت القُول إلى روما، استقلّت برلينةً ذاتَ أربعة مقاعد؛ أَمَرتِ النحّاتَ، مستعملةً لهجةً فظّةً صارمةً، أن يعودَ، وحيداً، في عربة الفايطون. • حدث. «**رحلة النزهة**»: 7: العودة. •• حدث. «**نزهة غرامية**»: 7: العودة مفترقين.

(455). قرّر صرّازين، خلال طريق العودة، أن يختطفَ الزَّمْبينِلاّ. قضى يومه مشغولاً بتصميم الخُطط؛ كلُّ خطةٍ منها أكثر شَطَطاً من الأخريات. • إحالة. **تأريخ**: مدة يوم تفصل رحلة النزهة عن الاختطاف (لكن نقطة بسيطة تفصل «**رحلة النزهة**» عن «**الاختطاف**»). •• حدث. «**اختطاف**»: 1: قرار وعزم وتصميمات.

(456). لما أرخى الليل سدوله، خرج صرّازين قصْدَ الذهاب ليسأل بعضَ الأشخاص عن المكان الذي يقع فيه قصرُ صاحبته، • حدث. «**اختطاف**»: 2: معلومات قَبْلية.

(457). لقِيَ على عتَبة الباب، أحدَ زملائه. قال له هذا الأخير:

– أيها العزيز، لقد كلَّفَني سفيرُنا بدعوتِك إلى زيارته هذا المساء. لقد نظَّم حفلةً رائعةً، ستحضُرها، حتماً، • حدث. «**حفل موسيقي**»: 1: دعوة.

(458). لما تعرِف أن زَمْبينِلاّ ستغني فيها. • تُحَلِّي اللغة الإيطالية، عادةً، الاسمَ الشخصيَّ (العلَم) بأداة التعريف (تضعه قبله). لهاتِه القاعدة، التي لا معنى لها في مكان آخر، عواقب ذات صبغة تأويلية، بسبب اللغز الذي يطرحه جنسُ الزَّمْبينِلاّ: يجد القارئ الفرنسي في أداة تعريف المؤنَّث "la"[1] تفخيماً لتأنيثِ الاسم، (إنها وسيلة شائعة لتثبيت أنثوية المُتنكِّرين)، ولم يكفَّ الخطابُ، المهمومُ بحماية المراوغة الجنسية التي سقط صرّازين ضحية لها، عن القول (باستثناء حالتين تقريباً) حتى الآن: الزَّمْبينِلاّ La Zambinella. إذن، فلكل سقوط لأداة تعريف المؤنث وظيفةٌ تفسيرية لفكّ الرموز،

---

(1) المقصود أداة تعريف المؤنث (la) في الفرنسية، ويلعب دورَها في العربية صُرْفتان: أداة التعريف وعلامة التأنيث.

بنقل السوبراني من المؤنث إلى المذكر (زَمْبينِلاّ). من ثَمّ تلعب أداة التعريف، المُثْبَتة أو المحذوفة، لعبةً بأكملها، حسب موقف المُتكلّم من سر الخَصِيّ. هنا، يحذف الرفيقُ، الذي يتحدَّث إلى صرّازين، وهو المُـطَّلِعٌ جيداً على العادات الرومانية، والمُخاطِب لفرنسي باللغة الفرنسية، علامةَ التأنيث عن المغني (**تأويلية**. **لغز** 6: فك الرموز، من الجماعة إلى صرّازين).

(459). **صرخ صرّازين، وقد امتلكه الهذيانُ لذكْـر هذا الاسم: - زَمْبينِلاّ. إنني مجنون بها! أجابه رفيقه: - مثلُك مثل باقي الناس.** • حينما أعاد صرّازينُ نطقَ اسم زَمْبينِلّا مجرَّداً من أداة التعريف [la]، إنما فعل ذلك وفقَ إعرابٍ مُغاير تماماً. أولاً، من حيث احتمالُ الحقيقة (أي من حيث تلاؤمٌ نفسيّ ما بين المعلومات)، لا يُولي صرّازين- ذو الإلمام الضعيف باللغة الإيطالية (لَطالما كرّرتْ لنا الشِّفرةُ التأريخية قولَ ذلك)- أيّةَ خاصة تعارضية وتمييزية بين استعمال أداة التعريف وعدم استعمالها؛ زيادةً على ذلك، من الناحية الأُسلوبية، يجرِف الإفصاحُ التعجّبي، نوعاً من الدرجة الصفر التي تطبَع الاسم، والمنبثقة من جوهره، قبل كل معالجة صرفية (كذلك كان حال الصيحة، التي أخبرتْ بواسطتها الشهرةُ، في الرقم 205، صرّازينَ عن وجود الزَّمْبينِلاّ). أضف إلى ذلك، أن صرّازين لا يستفيد من الكلمة، التي قالها له رفيقُه، أيّةَ معلومةٍ عن "تذكير" الفنّان، تضيف له شيئاً أكثرَ من كون المذكّرُ، الذي استعمله هو ذاتُه، لا يشي، من جهته، ولو بأقل قدر من الوعي بسرٍّ زَمْبينِلّا (**تأويلية**. **لغز** 6: خدعة. خداع صرّازين لذاته). •• يُثبِّت الردّان (458 و459) تعادلاً جديداً بين الحدود على المستوى الخطابي: الرفيق مجنون، من الناحية الجمالية، بزَمْبينِلّا، صرّازين مجنونٌ بها غرامياً (**تأويلية**. **لغز** 6: التباس).

(460). **سأل صرّازين صديقَه:**

- لكن، إذا كنتمْ، فعلاً، أصدقائي: أنتَ وڤيان ولوتربورك والألّغران؛ فهل تَهبُّون لمساعدتي في عمل أريد إنجازه بعد هذه الحفلة؟

- على الأقل، لا تريد قتلَ أحد الكرادلة؟ ولا تريد...؟

أجاب صرّازين:

- لا، لا، لا أطلبُ منكم فعلَ أيّ شيءٍ لا يستطيع أفاضلُ الرجال إنجازه.

• حدث. «**اختطاف**»: 3: استقطاب المشاركين. •• **ڤيان**، المُـقدَّم إلينا هنا، سيضمن

باستنساخه فيما بعد لتمثال زَمْبينِلّا في صورة أَدونيس، استمرارَ السلسلة الاستنساخية (رمز. استنساخ الأجساد).

(461). رتّب النحّاتُ في أسرع وقتٍ ممكنٍ كُلَّ شيء لإنجاح مُخطَّطه. • حدث. «اختطاف»: 4: اتخاذ التدابير الضرورية.

(462). وصل مِن بين آخرِ مَن وصل مِن المدعوين إلى قصر السفير. من • حدث. «حفل موسيقي»: 2: وصول متأخّر. هذا اللفظ التافه في ذاته (وصل متأخراً) قد يحظَى، في مُتوالية هي الأُخرى تافهة، (ذهاب إلى حفلة موسيقية) بطاقةٍ إجرائية عظمى: أليس وصول سارد مارسل بروست، مُتأخِّراً، إلى الحفلة الموسيقية، التي نظمتها الأميرة دو غرمانت، هو السبب في انبثاق الذكريات المُبهمة التي أسستْ عملَه الأدبي؟

77. المُنقَرئ "ب": المُحَتِّم\المُحَتَّم.

نعرف قانون تعاضُدِ المقروء وتراصّه: الكُلُّ يتماسك، والكُلُّ يلزَم أن يتراصَّ على أفضل وجهٍ مُمكن (وس .66). ڤيان شريكُ صرّازين المتواطئُ معه ووريثُه (سينقُل للأزمنة التالية صورة زَمْبينِلّا)؛ وظيفتان تنفصلان في ما يلي من الخطاب، بحيث يبدو أن ڤيان لا يدخل التاريخ، لأول مرة، إلا بصورة عرَضية، دون أن نعرف، حينئذٍ، ما إذا كان «سيصلُح» لشيء أم لا (الصاحبان المُرَكَّبيان لڤيان، المعطُوفان عليه، أي لوتربورغ والألّغران، ما يكادان يولدان في الخطاب حتى يزولا منه إلى الأبد)؛ من جِهة أُخرى، سيظهر ڤيان ثانية، فيما بعد (رقم: 546)، ليستنسخ تمثالَ زَمْبينِلّا، وسنتعرُّف عليه، حينئذ، تعرفاً يُفْترَض فيه أنه يحمل معه إرضاءً منطقياً: أليس طبيعيّاً أن يستنسخ ڤيانُ تمثالَ زَمْبينِلّا، الذي صنعه صرّازين، وقد كان صديقاً له؟ يكمن روح القانون الأخلاقي، أي قانون قيمة المقروء، في ملء السلاسل السبَبِيَّة والربط بينها؛ لهذا، يجب، قدرَ الإمكان، تحديدُ كلِّ مُحَدِّد، بكيفية تصبح معها كُلُّ علامة تأشيرٍ وسيطاً، وتصبح مُوَجَّهةً بطريقة مزدوجة، ومُندَرِجةً في مرحلة نهائية، مثلاً: صَمَمُ العجوز حتَّم على السارد الإشارةَ إلى أنه يعرف هُويَّته (رقم 70)، لكن الصَّمَمَ، هو نفسه،

حدَّده الطعونُ في السن. كذلك الحال هنا: يصل صرّازين متأخّراً إلى حفلة السفير: هذا له تعليله (اقتضى التهييء للاختطاف زمناً) وهذا **يُفسِّر** الأحداثَ التالية: شروعَ زَمْبينِلّا في الغناء، منذ حين من الوقت، اضطرابَها أمام أعْيُنِ الجميع، انتباهَ سِكُنْياره لما حصل، أمْرَه بفرض المراقبة، ثم أمْرَهُ بقتل صرّازين. إذن، فتأخُّرُ صرّازين عبارة عن حدّ يُشكّل مفترقَ طرق: فهو مُحَتَّمٌ من جِهة، ومن جِهة ثانية مُحتِّم[1]، يفتحُ قناةَ وصلٍ طبيعي بين **الاختطاف والاغتيال**. هذا هو حال النسيج السردي: يبدو خاضعاً لتقطُّع الرسائل وانفصالها، تُسْتَقْبَل كلُّ واحدة من الرسائل، أثناءَ دخولها حلبةَ السباق، باعتبارها زائدة، لا فائدة تُرْجى منها (تصْلُح مجانيّتُها ذاتُها لإضفاء المصداقية على الحكاية المُتخيَّلة وتأصيلها، بواسطة ما أسْمَيْناه آنفاً: **مفعول الواقع**)، لكنه، في واقع الأمر، مُتْخَم بالروابط المنطقية- الزائفة، والأبدال[2]، والحدود المزدوِجة التوجُّه: مجمل القول: إن **الحساب** هو الذي يملأ خزّانَ هذا الأدب: ليس التشتيتُ والانتثار فيه، هو البعثرة المُتفانية للمعاني نحو لا نهائية اللغة؛ ولكنه مُجرّدُ تعطيل، أو تعليق، مُؤقَّت للعناصر المُتَواشِجة والمترابطة ترابطاً وثيقاً، والتي تجاذبت مغناطيسياً فيما بينها من ذي قبل، أي قبل أن يقع استدعاؤها فتُهرول، مستجيبةً، للاصْطِفاف بانتظام في **الغُلبة ذاتها**.

(463). **لكنه جاء مستقلاً عربةً تجرُّها أجيادٌ قوية. يسوقها أحد أجْسَرِ مغامري سائقي العربات Vetturini بروما**. • حدث. «**اختطاف**»: 5: وسيلة سريعة للفرار. •• إحالة. الطابع الإيطالي (ڤتوريني Vetturini).

(464). **كان قصر السفير يغُجُ بالمدعُوّين**. • حدث. «حفل موسيقي»: 3: جمهور

(1) Le déterminé/Le déterminant: مُحتِّم/مُحَتَّمٌ؛ - مُحَدِّد/مُحَدَّد.

(2) Les relais: الأبدال؛ - إبدال، - رابط: خُيول مستريحة يستبدل بها أصحاب البريد، على رأس كل مرحلة من مراحل سيرهم، الخيول المُتعبة. قد تُطلق على مكان الاستبدال أي رأس المرحلة وعلى خانه، وعلى المسافة- المرحلة- الفاصلة بين استبدالين..- البديل الذي يحلّ محلّ شخص (فرد أو جماعة) [أو شيء] لإكمال مهمة أو عملية مُحدّدة عمل، سباق، نقل سلعة أو بريد الخ.

هائل من الحضور. •• **سَيمة**. النجومية (الحضور الكثيف قرينة على شعبية زَمْبِينِلّا؛ هذه الشعبية وظيفيَّة؛ لأنها ستُعلِّل الثروةَ الهائلة للسوبراني، وثرْوة آل لانتي بالتالي).

(465). **شقَّ النحّات، الذي كان يجهلُه جميعُ الحاضرين، بغير قليلٍ من العناء، طريقَه إلى قاعة الاستقبال، حيث كانت الزَّمْبِينِلّا، لحظةَ وصوله، مستغرقةً في الغناء.**
• **حدث**. «حفل موسيقي» : 4: الوصول إلى قاعة الموسيقى. ليست كثرة الحاضرين فقط. هي وحدها **السببُ**، الذي جعل صرّازين يقضي وقتاً طويلاً لأجل الولوج إلى قاعة الحفل؛ وإنما **لكي يُقال**، **بأثر رجعي**، إن زَمْبِينِلّا ذائعة الصيت. •• **إحالة**. **تأريخ**. صرّازين يجهله الحاضرون، لأنه حديث العهد جداً بالإقامة في روما (شرْط جهله): «الكُلّ متماسك». ••• يستعمل الخطاب بدوره، وعلى غِرار صاحب صرّازين، المذكّرَ في الحديث عن زَمْبِينِلّا، رغم أن الحقيقة لم تنكشف بعدُ لصرّازين ولا للقارئ؛ الواقع أن الخطاب (الواقعي) يتشبّث خُرافياً بوظيفة تعبيرية: إنه يتظاهر بالاعتقاد في الوجود القبلي لمرجعٍ ما (واقعٍ معين) يتحمَّل مسؤولية تسجيله، ونقله، وتبليغه؛ غير أن المرجع، أي السوبراني في هذه النقطة من الحكاية، قد أصبح، منذ مدة، بكُلّ ماديته، **تحت عيني الخطاب**: الخطابُ حاضرٌ الآن في قاعة الحفل، وهو يشاهد، منذ حين، الزَّمْبِينِلّا لابسةً لباس رجل: سيصبح الأمر كذباً صُراحاً زائداً، لو أن الخطاب جعل منه مرةً أُخرى شخصية في صورة أنثى (**تأويلية**. **لغز** 6: استشفارٌ وفكٌّ للُّغز. من الخطاب إلى القارئ)

(466). **صرّازين تساءل:**
– **لا شك أنها ارتَدَتْ لباسَ الرجال، احتراماً للكرادلة والأساقفة والقسس الحاضرين، ولذلك ربطتْ بورصة إلى قذالها، ونفَشَت شعرَ وجعَّدتْه، واتَّشَحتْ بالسيف على كَشْحِها؟** • لغز زَمْبِينِلّا محصور بحذافيره بين لباسين: لباس النساء (رقم: 323) ولباس الرجال (هنا). يبدو اللباس (أو كان يبدو) حجةً دامغةً عن نوعية الجنس؛ إلا أن صرّازين، الذي **لا** يكفّ عن عناده في التشبث- مهما كان الثمن- بانخداعه، **يأمل** تحطيمَ الواقعة بالمجادلة في أمر الدافع. (**تأويلية**. **لغز** 6: خداع، من صرّازين لذاته).
•• إذن، فلقد وقع منذئذ «التنصيص» على أنوثة زَمْبِينِلّا (هي) لا أحد، حسبما يبدو، يمكنه تحمُّل ذلك، منذ الآن. رغم ما تمّ، يبقى أصلُ هذا الاستشهاد غامضاً: أَهُو الخطابُ الذي يؤكِّد؟ أمْ صرّازين من يفخِّم النطقَ بالضمير؟ (**تأويلية**. **لغز** 6: فكّ الشِّفرة). ••• **«الشعَر المنفوش (المُجَعَّد)»**: هذا «التفصيل واقعي»، ليس بسبب دِقّته،

وإنما لأنه يُطْلق صورةِ "رغاتزو" ناپولياني، ولأن هاتِه الصورة، المطابقة للشِّفرة التاريخية الخاصة بالمخْصِيِّين، تساهم في الكشف عن الغلام، وحلّ اللّغز، بكيفية أشدَّ يقينيةً من السيف أو اللباس (**تأويلية. لغز** 6: حلّ الشِّفرة **وإحالة**: الشِّفرة التاريخية للخِصْيَان).

(467). **أجاب السيّدُ العجوزُ، الذي توجَّه إليه صرّازين بالحديث: - هي! من هي؟**

- الزَّمْبينِلّا.

فَردَّ الأميرُ الروماني:

- الزَّمْبينِلّا! أتَسْتهزئ؟ • **تأويلية. لغز** 6: كشْف الحقيقة، يتجه من الجماعة إلى صرّازين. تظهر الحقيقة من خلال زعزعة تعجُّبيةٍ واستفهامية للخديعة؛ لكن، ما دام موضوع هذه الأخيرة هو الجنس، فإن كُلّ احتجاج سيكون تناوُبِيّاً ويكشِف، بالتالي، الحدَّ الآخر.

(468). **من أين أقبَلْتَ؟** • تسعى كلُّ معالم التحديد التَّأريخية إلى إقناعنا «موضوعياً» بأن التجربة الإيطالية لصرّازين، كانت قصيرة المدى: هذا الخط التأُريخي المرسوم يؤدي به الحال في النهاية إلى: وظيفة حِكائية: براءة صرّازين تُفسّر الانخداع الذي عاش فيه؛ والذي يقوم الأمير العجوز السيد **كيدجي**، الآن، بإيقاظه من سُباته. •• (**تأويلية. لغز** 6: كشفٌ عن الحقيقة: شرحٌ غير مباشر للخديعة).

(469). **هل سبق، ولو مرةً واحدةً، أن صعدتِ امرأة على مسارح روما؟ ألا تعرف أيَّ كائنات تقوم بدور المرأة في ممالك البابا؟** • (**تأويلية. لغز** 6: كشفٌ (لن يُفصَح عن الحقيقة بأفضل من ذلك- حتى وإن كانت تلميحاً وتعريضاً وأكّدها التعميمُ ودون النطق بالكلمة: زَمْبينِلّا خَصِيّ). •• **إحالة. تاريخ الموسيقى في ولايات البابا.**

78. الموتُ جهلاً.

تُزوِّد الشِّفراتُ الثقافية، باعتبارها مُلخّصاتٍ للمعرفة المُبتذَلة، أَقْيِسةَ المَحْكيّ (وهي عديدةٌ كما لاحظنا) بمقدمتِها الكبرى، المبنيةِ دائماً على

رأيٍ شائع (أو «محتمل»، كما تقول قواعدُ المنطق القديم)، أي على حقيقة عامة[1]، وبكلمة واحدة، على خطاب الآخرين. سيموتُ صرّازين، الذي لم يكُفَّ أبداً عن إقناع نفسه بواسطة هذه الأقْيِسة الإضمارية أن زَمْبينِلّا أنثى، وهي أُنوثة مُزيَّفة: سيموت بسبب استدلالٍ، مبنيٍّ على أساسٍ فاسدٍ ومَسُوقٍ بطريقةٍ سيِّئة: إن خطابَ الغير، المُتْخَمَ بالعِلَل، سَيُودي بحياته. لكننا، على العكس من ذلك أيضاً وفي تكامل معه، نجد أن عيباً في هذا الخطاب هو الذي سيَقتُلُه؛ فكلُّ الشِّفرات الثقافية، المفحوصة والمُمَرَّرة واحدةً واحدةً ومن استشهاد إلى آخر، تُؤلِّف في مجموعها معرفةً موسوعيةً صغيرة، مَرتوقة بكيفية تثير الاستغراب، ونوعاً من الفطرازْيَة[2]: فطرازْيَة تشكّل «الواقعَ» العادي، الذي تتكيَّف معه الذات، وتعيش. يكفي أن يحصل لديها نقصٌ ما في هذه المعرفة الموسوعية، أو ثقبٌ في هذا النسيج الثقافي، لكي يكون مآلُها الهلاك. يموت صرّازين، الجاهل بشفرة العوائد البابوية، بسبب نقصٍ معرفيّ («**ألا تعرف...؟** »)، بسبب فراغ- بياض- في خطاب الآخرين. إن وصول هذا الخطاب، أخيراً (متأخِّراً جدّاً: لكن هذا التأخر حصل دائماً وأبداً) إلى مسامع صرّازين من فم رَجل بلاطٍ وأميرٍ عجوز «واقعيٍّ» (ألم يسْعَ إلى استثمار مالٍ طائلٍ لصالح صوت **الغلام - "الرغاتزو** _ خصِيّه؟)، ناطقٍ باسم هذه المعرفة الحيوية، التي ينبني عليها «الواقع». إن الحقيقة المجتمعية وشفرة المؤسسات- ومبدأ الواقع هي المُعارضُ الفظُّ لأبْنِيَة الرمز الماكرة (التي ملأت القصَّة بكاملها)، وهي المدعوة عن حق وصواب للتغلُّبِ عليها.

---

(1) Une vérité endoxale: حقيقة مقبولة بشكل عام. une prémisse endoxale: مقدمة عبارة عن حقيقة لها سلطة القبول العام أو قبول المتخصصين. انظر الهامش المرصود **للأندوكسة** فيما سبق.

(2) La fatrasie فطرازْيَه: غامض؛ - مُستغلق. قصيدة شعرية كانت شائعة في القرون الوُسْطى بأوروبا، تتميّز بالعبثية والتفكّك والاضطراب. تتعمّد الأُسلوب الاعتباطي، إن أمكن القول، خالطة إياه بالأمثال والحِكَم والأقوال المأثورة، ترصفها جنباً إلى جنب، غالباً ما تُنظَم بغرض الهجاء والتعريض، فتضطر إلى توخّي الغموض والاستغلاق واضطراب الأفكار وانعدام التجانس. وبقيت، عُموماً، جنساً أدبياً هامشياً. لكن اللفظة تُطلَق، في الاستعمالات العامة، كنعت لكُلّ ما له شبه بهذا الجُنَيْس الأدبي القروسطي.

(470). أنا، يا سيدي! من منحَ الزَّمْبينِلَا صوتَه. لقد أدّيْتُ كُلَّ شيء من مالي؛ لهذا الكائن الغريب العجيب. أدّيتُ حتى أُجرةَ معلم الغناء الذي لقّنه إياه. ثم بعدَ ذلك، قلّما اعترفَ لي بما قدّمْتُ له من خدمات. ورفضَ نهائيّاً أن يدخل بيتي؛ • تعيد عبارة «**هذا الكائن الغريب العجيب**» (ولو بسرعة مُختلَسة)، من خلال استعمالها للغلام محلَّ المرأة والمَخْصيّ، وضعَ محور الجنسين موضِعَه الطبيعي، إذا أمكننا القول (هذا المحور، الذي تعرَّض للإفساد، عبر القصة كلها، بسبب الوضع غير المضبوط للخصِيّ، وضع يجعل منه، تارةً، جوهرَ الأنوثة، وتارةً يصبح نفياً لكُلّ نشاط جنسي) (رمز. **محور الجنسين**). •• رمز. قبل الإخصاء.

79. قبل الإخصاء.

الخطاب المُقتضب الذي تفوّه به **كيدجي** يتّسم أيضاً، فضلاً عن تقريره للحقيقة، بالقطْعِيّة والحسم من جِهتين، وذلك وَفْقَ الصور التي يُطلقها: فهو، أولاً، يُسَمِّي في زَمْبينِلّا الطفلَ، فارضاً على صرّازين السقوط من أوْج نموذج **المرأة** الأسمى إلى الغُلام الفاسد (الرغاتزو النابوليتاني ذي الشعر المنفوش): يحدُث للذات ما يُمكن تسميته **بالانهيار الجدولي**[1]: حدّان تفصل بينهما أقوى المُميّزات (فمن جِهة، **المرأة- السامية**، حدّ من حدود **الفن** وأساسه، ومن الجِهة الأُخرى، كائنٌ غريبٌ، قذِر، رثُّ الثياب، يتسكّع في شوارع ناپولي الفقيرة) يختلطان فجأةً في الشخص ذاته: يتحقق **التضامُ المستحيل**[2] (إذا أردنا إعادة استعمال عبارة لماكيافيللي)[3]، فالمعنى المبني قانونيّاً على أساس الفرق، يتحطّم: لا يعود هناك معنى، وهذا الخَرْق قاتل. ثم، لما يعيدُ **كيدجي** ذكرَ الزمن، الذي لم يكن فيه زَمْبينِلّا قد أُخْصِيَ بعد (ليس هذا إحصاءً نقوم به، وإنما مجرد توسُّع في الإيحاء)، يُطلق العنانَ لمشهدٍ، بل لرواية قصيرة بأكملها، تنتمي إلى عهد سابق: العجوزُ الذي يحتضن الغلام- "الرغاتزو" - ويرعاه ويتكفَّل بإجراء

---

(1) La chute paradigmatique.

(2) L'impossible jointure: التضامُّ المستحيل؛ - الالتئام المستحيل.

(3) Niccolo Machiavelli: **نيقولا ماكيافيللي**، فيلسوف ومُنظّر سياسي وحربي ومؤرخ إيطالي من عصر النهضة. ولد بفلورنسا سنة 1469 - وتوفي بها سنة 1527. شارك في الحياة السياسية عَمَلاً وكتابة. من أشهر مؤلفاته **الأمير** و**رسالة في فن الحرب**.

عملية إخصائه (**لقد أدّيْتُ كُلَّ شيء من مالي**) وتعليمه، ثم نُكرانُ المَحْميِّ للجميل، أثناء تطوّره ليصبح نجماً؛ والذي اختارَ، بكل وقاحة، حامياً أوسعَ ثروةً، وأشدَّ بأساً، والظاهر أنه أشد حُبّاً (هو الكاردينال). بدَهي أن للصورة وظيفةً سادية: تمنح لصرّازين إمكانيةَ أن يرى في معشوقته غُلاماً (وهي الإشارة الوحيدة إلى اللِّواط في القصة كلها)؛ وأخيراً تُشيع، إلى حدّ الابتذال، خبر واقعة الإخصاء، باعتبارها عمليةً جراحيةً واقعيّةً جداً (مُحدَّدة التأريخ: لها ما **قبلها** ولها ما **بعدها**)؛ ثم، تفضح في **كيدجي الخاصِي**، بالمعنى الحرفِيّ للكلمة (هو من أدّى ثمن العملية الجراحية)؛ غير أن هذا الكيدجي نفسَه هو من يقود صرَّازين نحو الإخصاء ونحو الموت، عبْرَ رغاء ثرثرته، التي لا معنى لها: قوادٌ حقير، بلا عظمة رمزية، غارقٌ في العرَضية، حارسٌ واثقٌ من نفسه **لقانون** الآراء والقِيَم والأحكام العامة؛ لكنه إذا ما وُضِعَ أساساً خارجَ المعنى، أصبح الصورة المثلى لـ«القدر» ذاته. تلك هي الوظيفة العدوانية والهجومية للثرثرة (سيقول **بروست** و**جيمس**[1]: **هذر وثرثرة**)[2]، إنها جوهر خطاب الغير، والكلام الأكثرُ فتْكا، يُمكن تصوُّرُه.

(471). **ومع ذلك، إذا كان قد جمع ثروة طائلة، فهيَ كلها دَينٌ لي في ذمته.** لقد تنبَّأ القدرُ، بصيغة افتراضية، لزَمْبينِلّا بأن يصبح نجماً ساطعاً وذائع الصيت. يجب التذكير هنا بأن الخَصيَّ في القرن الثامن عشر، كان يُمكن أن يحتلَّ منصباً رفيعاً، وأن يجمعَ ثروةَ نجم دولي هائل جدا. لقد اشترى **كفاريلّي**[3] دوقية (سان دوناتو)، أصبح دوقاً وشيَّد قصراً رائعاً وفخما. خرج **فارينيلّلي**[4] («**الرغاتزو**: *il ragazzo*) من إنكلترا

---

(1) **جيمس James**؛ لم يُخصّص الكاتب نسبته؛ ولربما المقصود هنا جويس Joyce – الكاتب، الشاعر، الروائي والقصّاص الإيرلندي الكبير: (1882–1941). يُعدّ من أبرز كُتاب القرن العشرين. اشتهر برائعته الفذة **أوليس**، لكن أعماله الأخرى لا تقلّ روعة عنها، مثل: **أهل دابلن وصورة الفنّان في شبابه**. هو الذي قال عنه أبوه: "ارم به في الصحراء يرسمْ لك تصميمها". نظرته إلى أهل زمانه ثاقبة وكتابته عنهم حية وتجديدية. رائد ما سمّاه البعض بـ "الواقعية النفسية" ذكره مقروناً **ببروست** يؤكد، مرة أخرى، صورة كونهما وجهين مُتقابلين لتجربة الكتابة في حالاتها القصوى.

(2) du *potin*: هذر؛ – ثرثرة صاخبة؛ – رغاء؛ – نميمة.

(3) Caffarelli duc de San Donato.

(4) Farinelli.

(حيث قضى على **هاندل**)[1] مُثقَلاً بالذهب؛ انتقل إلى إسبانيا، حيث عالج بغنائه اليومي الملك **فيليبّي الخامس** من مرض النُّوام الصوفي[2] (لحن وحيد كرَّره على مسامعه دائماً)، فخصّص له الملك جرايةً سنويةً قدرها أربعة عشر مليون فرنك فرنسي قديم؛ شيّد في بولونيا بإيطاليا، بعدما سرَّحه **شارل الثالث**، قصراً فخماً. تُبيِّن هذه الوقائع المدى الذي يُمكن أن تبلُغَه ثروة خَصِيّ ناجح، مثل الزَّمْبينِلّا: قد تكون العمليةُ الجراحية، التي أدّى ثمنها الأمير **كيدجي**، مربحة؛ ويربط الخطاب، حين يُلمِّح إلى هذا النوع من الاهتمام المالي الصِّرف (فضلاً على أن المال ليس دائماً محايداً)، ثروةَ آل لانتي (الموضوع الأول لسلسلة من الألغاز و«موضوع هذا المشهد من مشاهد الحياة الباريسية») بأصلٍ خسِّيس: عملية إخصاء، أدَّى مصاريفها أميرٌ روماني (منتفع أو فاسق) لأجل غُلامٍ من نابولي، «هجر» صاحبَ نعمتِه فيما بعد (**سَيمة. نجم الغناء**).

(472). **من المؤكّد أن الأمير كيدجي كان يُمكن أن يتكلّمَ، ما شاء له فمُه أن يتكلّم، فلن يُـصْغِيَ إليه صرّازين، بتاتاً. حقيقةٌ بشعةٌ تغلْغَلت في روحه. كان كالمصعوق. ظلّ بدون حراك. عيناه مُسمّرتان.** • **تأويلية. لغز 6**: تكريس الكشف: يتم الكشف الكامل عبر مراحل ثلاثة: 1) زعزعة الخدعة؛ 2) الشرح؛ 3) مفعوله.

80. حلّ وكشف: انفراج وانبلاج.

قال بريشت: في المسرح المأساوي، اهتمامٌ محمومٌ بحلّ العُقدة؛ أما في المسرح الملحمي فمحور الاهتمام هو سَرَيَان الأحداث. **صرّازين** قصة درامية (ما الذي سيحصل للبطل؟ كيف «سينتهي» به المطاف؟)؛ لكن الحلّ مُحتوى في كشفٍ: ما سيقع وما سينحلُّ هو الحقيقة. يُمكن تسمية هذه الحقيقة بكيفية مُغايرة، تختلف باختلاف الاحتمالات (الفاصليات[3] النقدية): الحقيقة من منظور

(1) Haendel: جورج فريدريك هاندل. مؤلف موسيقي، ألماني المولد والنشأة 1684، استقر بإنكلترا وتوفي بها سنة 1759. رائد الموسيقى الباروكية. من توزيعاته الموسيقية "موسيقى الماء" و "Music for the Royal Firework"

(2) La léthargie: نُوام؛ - بيات دائم؛ - بلادة؛ - غيبوبة صوفية. مرض أصاب ملك إسبانيا **فيليبّي الخامس** Felipe V.

(3) Les pertinences critiques: الفاصليات النقدية، مصطلح يبدو أبلغ من "المناسبات النقدية" في التعبير عن المراد.

الأُحدوثة مرجعٌ (شيء واقعي): **زَمْبينِلا خَصِيٌ**. وهي من منظور علم النفس، مُصيبة داهية: **لقد أحببتُ خصِياً**. وبالنسبة إلى الرمز فهي إيضاح: **لقد أحببتُ الخصِيَّ في زَمْبينِلاّ**. وهو في المَحْكيّ نبوءة: **يجب أن أموت، لقد مسَّني الإخصاء**. مهما كان الحال، الحقيقة هي المحمول المعْثور عليه بعد لأْيٍ، والفاعل الذي حصَّل، أخيراً، على مفعوله؛ لأن الشخصية - إذا ما أمسكنا بها على مستوى **سريان القصة ومجرياتها**، أي من وجهة نظر ملحمية- تبدو دائماً ناقصةً، غير مُشْبَعَة، فاعلاً (ذاتاً) تائهاً يبحث عن محموله النهائي: لا شيء يظهر خلال هذا التيه، سوى الخديعة والإسراف: اللغز هو هذا النقص المحمولي؛ يملأ الخطابُ -وهو يكشفُ- الصيغةَ المنطقية؛ هذا الملْءُ المعثورُ عليه أخيراً هو ما **يحلُّ عُقدة** المأساة: يجب أن تحصل الذاتُ (المُسندُ) على صفة (مُسندٍ إليه)، وأن تُشبَع الخليةُ (الموضوع والمحمول) أمُّ **الغرب** بأجمعه. يُمكن وصفُ التيه المؤقت، الذي يتيهُه المحمولُ، بمصطلحات اللعب. المَحْكيّ الدرامي لعبةٌ يلعبها لاعبان اثنان: الخديعة والحقيقة. في البدء، يحكُم لقاءاتِهما إبهامٌ عظيم والتباسٌ شديد، التيهُ قويّ؛ لكن الشبكتين تقتربان، شيئاً فشيئاً، من بعضهما البعض، فتتداخلان وتتشابكان، يبدأ التحديد والحسم في التنامي والامتلاء، وكذلك الذات معه تمتلئ وتكتمل. يصبح الكشف، إذن، هذه الضربة القاضية، التي يمرّ بواسطتها كلُّ المُحتمَل الأصلي إلى جانب الضروري: انتهت اللعبة، والمأساة «انحلَّت عقدتُها»، وحصَّل الموضوع على محمول (تمَّ تثبيتُه): لا يُمكن للخطاب إلا أن يصمُت. على العكس مما يقع في العمل الأدبي الملحمي (كما تصوَّره **بريشت**)[1] لم يتمَّ إظهارُ شيء (مُشْرَع على نقد مباشر يُنجزه القارئ): ما تجلَّى، ظهر دُفعة واحدة وفي النهاية: إنها النهاية هي التي أُظْهِرَتْ.

---

(1) Berthold Brecht ب. **بريشت** (1898-1956). كاتب ومسرحي وناقد وشاعر ألماني، تجنّس بالجنسية النمساوية. عُرف بمذهب فني خاص في المسرح، ذاع عبر العالم. كان مثال الكاتب المسؤول والملتزم بالقضايا العادلة في عصره. عاش حياة المنفى وقاسى من المتابعات والمضايقات. من أهم مؤلفاته: **الأم شجاعة وفي غابات المدن وبعل وأوبرا الأربعة قروش**. وهو أحد الكُتّاب الذين تعلّق بهم رولان بارت في شبابه وأثّروا في تكوينه الفكري وفي مساره النقدي.

(473). **على المُغنّي المزعوم.** • الصياغة مُلْغِزة: كان المُنْتَظَر على الأصحّ عبارةَ كالتالي: **المُغنّية المزعومة**؛ لأن مظنّة التدليس والتضليل هو الجنس، وليس الغناء؛ ولأن الجنس هنا مُـذَكَّرٌ (والتذكير هو الصيغة الجنسية الوحيدة، التي تتوفَّر عليها اللغة لتسمية الخَصِيّ)، فلا يُمكن أن يكون «مزعوماً»؛ لكن، أليست، ربما، شخصية زَمْبينِلّا هي المَوْسُومة كلُّها بالزعم، والزيف، والتزوير والخداع، مهما كان مظهرُها؛ يلزم، لكي لا يتصف هذا المظهر بـ «المزعومية»، أن يرتدي زَمْبينِلّا لباس الخَصِيّ، وهو لباس لم يتوقّعه المجتمعُ البابوي ولا عمِل على صُنعه (**تأويلية. لغز 6: كشف**).

(474). **أحدث نظرُه المُلتهِب ما يشبه التأثيرَ المغناطيسي في الزَّمْبينِلاّ؛** • **حدث.** «حادث عَرَضي صغير» (يقع في الحفلات الموسيقية، وحفلات الفرجة) 1: إثارة انتباه الفنّان أثناء عمله فوق الخشبة.

(475). **إذْ لم يلْبث الموسيقيُّ أن التفتَ بصرُه نحو صرّازين؛** • **حدث.** «**حادث**» 2: انتباه مُستَثار. •• **إحالة.** الطابع الإيطالي (لم يَعُد الخطاب، من الآن فصاعداً، يُؤنّث زَمْبينِلّا).

(476). **حينئذٍ، تفسّخ صوتُـه السماويّ. ارتعَدَا!** • **حدث.** «**حادث صغير**» 3: ارتباك الفنّان. •• **حدث.** «**خطر**» (يداهم زَمْبينِلّا): 7. ردّ فعل مرعوب.

(477). **ندّث همهمةٌ لاإراديةٌ عن الجمهور، الذي كان مثلَ المشدود إلى شفتيه، همهمةٌ أجهزتْ على آخر ما تبقّى من اتّزانه.** • **حدث.** «**حادث**» 4: اضطراب عام.

(478). **جلس، وانقطع عن الغناء.** • **حدث.** «**حادث**» 5: توقُّف عن الغناء والفرجة.

(479). **الكاردينال سِكُنْيَاره لمح الفرنسيَّ، وكان قد رصدَ بطرف عينه الجهةَ، التي ذهب إليها نظرُ مَحْمِيِّه.** • **حدث.** «**اغتيال**»: 2: ضبْطُ القاتلِ للضحية. تنمو مُتوالية «**الاغتيال**»، بفضل **حادث الحفلة** الموسيقية، الذي يبدو، على هذا المِنوال، مُبرَّراً من الوجهة الوظيفية: بدون هذا الحادث (هو ذاته تسبب فيه تأخُّر صرّازين عن الحضور)، لا خلاص لزَمْبينِلّا ولَمَا قُتِل صرّازين.

(480). **انحنى على أحد مساعديه الكنَسيّين، وبدَا عليه أنه استفسره عن اسم النحّات**. • حدث. **«اغتيال»**: 3: الاستعلام (طلب المعلومة).

(481). **لما حصَل على مُـراده**، • حدث. **«اغتيال»**: 4: الحصول على المعلومة.

(482). **تفرّس الفنّانَ بشديد الإمعان والانتباه**، • حدث. **«اغتيال»**: 5: تقويم، وعَقْدُ العزم الداخلي على أمرٍ ما.

(483). **وأصْدرَ أوامرَه إلى أحد القُسُس، الذي اختفى بسرعة**. • حدث. **«اغتيال»**: 6: أمر سريّ. ليس لهذا الجزء من المُتوالية وظيفة إجرائية فقط، وإنما لها وظيفة سَيْمِّية أيضا: تُرسِّخ «جوّاً» مظلماً (القدرة السريّة للكنيسة، الحُبّ المحرَّم، الأوامر السريّة، الخ.)، هذا الجو نفسُه، ولسخرية الأحوال، طالما احتاج إليه صرّازين، الذي خاب أملُه لَمّا لم يجد، في آخر المطاف، من موعده الغرامي سوى حفلة سُكر وأكل ومزاح، نظمها مُمثّلون ومُغنون (الرقم: 316).

(484). **حينئذ، كان الزَّمْبينِلاّ قد تمالك قواه**. • حدث. **«حادث»**: 6: تمالُكُ القُوَى والتحكم في النفس.

(485). **استأنف القطعةَ** • حدث. **«حادث»**: 7: استئناف الغناء والفرجة.

(486). **التي سبق أن أوقفها بنزوةٍ وطيْشٍ مبالغٍ فيهما**؛ • **سَيْمة**. نجومية.

81. صوت الشخص.

النهاية تقترب، نهايةُ استنساخنا أيضاً. يلزَم إذن، أن نعود مرةً أُخرى إلى كُلّ صوت من **الأصوات** (كُلّ شِفرةٍ من تلك الشِّفرات)، على حِدَة، تلك الأصوات التي يتخلّقُ النصُّ من ضَفْرِها. إليكم إحدى آخرِ السَّيْمات. ما الذي يُعلّمنا إياه جردُ هذه السَّيْمات؟ السَّيْمَةُ (أو مدلول الإيحاء بمعناه الصِّرف) موحِي أشخاصٍ وأمكنةٍ وأشياء، مدلولُه طَبْعٌ من طباع الشخص. والطَّبع نعت، وصِفة ومحمول (مثلاً: **غير طبيعي**، **سوداوي** (كئيب)، **نجم**، **خليط**، **غيرُ وَرِع**،

ومُـفْرِط، الخ.). رغم بداهة الإيحاء، فإن تسمية مدلوله مظنّةٌ للشكوك، تقريبيّةٌ ومُتذبذة: يتوقّف تعيينُ اسمٍ له على الفاصلية - أو المناسبة- النقدية التي نتموقع في حضنها: ليست السَّيْمَة سوى **انطلاقٍ**، وطريقٍ للمعنى. يُمكن معالجة هذه الطُّرُق وتنسيقها وفق مناهج مُتنوّعة: هي الموضوعاتيّات[1] (لم نسْعَ هنا إلى أيّ نوع من أنواع التنسيق هاتِه، لم نُقَدّم سوى لائحة للطبائع، دون أن نبحث لها عن ترتيبٍ مُنظَّم). نجد، إذا غضَضنا الطرف عن سَيْمات الأشياء أو الأجواء، وهي نادرةٌ في كل الأحوال (على الأقل هنا)، أن القارَّ هو ارتباط السَّيْمة بأُدلوجة الشخص (ليس القيام بجَرْد سَيْماتِ النص الاتباعي، إذن، سوى مراقبة لهذه الأُدلوجة): ليس الشخص سوى مجموعةٍ من السَّيْمات (لكن، على العكس من ذلك، قد تُهاجر السَّيماتُ من شخصيةٍ إلى أُخرى، بشرط أن ننزل حتى عمقٍ رمزيّ مُعيَّن، حيث لا اعتبار مطلقاً لأي شخص: لصرّازين وللسارد سَيْماتٌ مشتركة). هكذا نجد، من وجهة نظر اتِّباعية (نفسية أكثر منها رمزية) أن صرّازين هو حاصل ومُلتقَى ما يلي: **شغب، موهبة فنية، استقلالية، عُنف، مُغالاة، أُنوثة، دَمامة، طبيعة خليطية، انعدام الورَع، نزعة التمزيق والتقطيع، إرادة، الخ.)**. إن **اسم الشخص**، أي الفرقَ الممتلئ **بخصوصيته**، هو ما يوهِم بأن المجموع (أو الحصيلة) تُزاد عليها بقيةٌ نفيسة (شيء مثل **الفردانية**، التي تفلِت من كُلّ إحصاء مُبتذَل للطبائع المُكوِّنة لها، لأنها نوعية ولا يُمكن التعبير عنها). يُتيح العلم للشخصية بأن توجد خارج السَّيْمات، رغم أن مجموع هذه السَّيْمات هو ما يُكوِّنها كلَّها. فمنذ أن يوجَد **اسمٌ** (ولْيَكُن ولوْ ضميراً) يصبح هدفاً للتوافد نحوه والالتصاق به والاستقرار فوقه، حتى تصير السَّيماتُ محمولاتٍ، مُولِّدةً للحقيقة، **والاسمُ** يصير موضوعاً. يُمكن القول: ليست خصِّيصة المَحْكيّ هي الحركة، وإنما الشخصية **كاسمٍ** خاص: تأتي المادة السَّيْمِيَّة (المُطابقة للحظةٍ ما من لحظات قصة مَحْكيِّنا) **لتمْلأ** الخُصوصيَّ وجوداً، والاسمَ نُعوتاً. قد يصلُح جرد السَّيْمات وإحصاؤُها وبَنْيَنَتُها، والاستماعُ لهذا **الصوت**، كثيراً للنقد النفسي، قليلاً للنقد الموضوعاتي، وقليلاً أيضاً للنقد النفسي التحليلي: كلُّ شيء يتوَقَّف على المستوى، الذي نريد أن نوقِفَ فيه تسمية السَّيْمَة.

---

(1) les thématiques.

(487). **إلا أنه أدّاها أداءً رديئاً؛** • لم يعُد الاضطراب، الحاصل والمستمر، يحيل إلى «حادث الحفلة الموسيقية»، وإنما إلى الخطر الذي يُدرك زَمْبيِنِلا أنه يتهدَّدُه (**حدث. خطر** 8: إحساس بالتهديد).

(488). **ورفض، رغم شدَّة الإلحاح، الذي انهال عليه من كُلّ حَدب وصوْب، أن يُغَنيَ قطعةً أُخرى.** • **حدث.** «**حادث**» 8: رفْض المُغنّي الاستمرار في الغناء والحفل.

(489). **كانت تلك أولُ مرَّة مارس فيها هذا الطغيانَ الأرعن، الذي لم يعملْ قطّ، فيما بعد، سوى على مُضاعفة شهرته، وليس بأقلَّ من موهبته** • **سَيمة.** «**نجم**». نعرف جيداً، هنا، طبيعة سَيْمةِ الإيحاء: لم يضع أيُّ معجم، حتى الآن، لائحةً تجمع مظاهر الطابعِ النَّزوي للنجوم، إن لم يكن قد وقع ذلك في معجم **الأفكار المتوارثة** ـ سيكون معجماً للإيحاءات المستعملة. •• سَتنمو بعد قليل متواليةٌ جديدة مُتَمَفْصلة مع «**الخطر**»، الذي يتهدّد زَمْبيِنِلا، وستدور حول التهديد الدقيق جدّاً، الذي سيُمارسه النحّاتُ على المَخْصِيّ ويعذّبه به، طوال اختطافه؛ غير أن مخرج هذه المُتوالية قد أوعز به الخطاب هنا مُسْبَقاً: يُطَمئِنُنا المستقبلُ (**فيما بعد**) على أن زَمْبيِنِلا سينجو من الموت المحقَّق الذي هدَّده به صرّازين (**حدث.** "**تهديد**" 1: تنبؤٌ بالمخرج).

(490). **وثروته الهائلة، التي يقال إن فضلَ جماله في مراكمتها ليس بأضعفَ نصيباً من صوته.** • لقد أُعيدَ تقريباً بناء سلسلة الألغاز. فبِمُجرَّد ما نعرف أن زَمْبيِنِلا الهَرِم [خال أو عمٌّ] للسيدة لانتي، وما دمنا قد سبق لنا أن عرفنا، من خلال هاتِه العُجامة، ثروةَ الخَصِيّ، فسنعْلم مصدرَ ثروة آل لانتي (**تأويلية. لغز** 2: ثروة آل لانتي: تذكير بالموضوعة). أن يكون لجمال زَمْبيِنِلا دخلٌ ما في ثروته الهائلة، فهذا ما لا يُمكن أن يُحيل إلا إلى «الحماية» العاشقة، التي حباه ويحبوه بها الكاردينال: مصدر ثروة آل لانتي، إذن، «غير نقيّ» (منبعها يَمتح من «العُهر»).

(491). **– إنها امرأة، هكذا قال صرّازين، وقد اعتقدَ أنه وحيدٌ، يبدو أن في الأمر لغزاً سرياً: الكاردينال سِكُنْيَاره يخدَع البابا ومدينةَ روما بأسرها!** • **تأويلية. لغز** 6: خديعة. يخدع بها صرّازين ذاتَه. مخادعة الذات أو الخداع، الذي موضوعه ذات الفاعل (من صرّازين إلى صرّازين)، يقاوم عمليةَ الكشف: نعرف أن النحّات يفضّل بداهة الشفرات على بداهة الوقائع. •• **إحالة.** شِفرة مكيافيلية (شبكة مُتخيَّلة من المؤامرات والمكائد

السرية والدسائس الظلامية والشراك والاحتيالات الهائلة والدقيقة: فضاء ذهاني – هذياني وشِفرة **إيطاليا** البابوية والفلورنسية[1]

(492). **ما فتئ النحّاتُ أن غادر قاعةَ الحفل**. ● **حدث**. «**حفلة موسيقية**»: 5: خروج من قاعة حفل السماع.

(493). **جمع أصدقاءَه** ● **حدث**. «**اختطاف**»: 6: تجميع الشركاء.

(494). **وأخفاهم في فناءٍ من أفنية القصر**. **حدث**. «**اختطاف**» 7: كمين.

(495). **لما تأكّد زَمْبينِلاّ من مغادرة صرّازين للحفل، بدا عليه أنه استعاد بعضاً من هدوئه واطمئنانه**. ● **حدث**. «**خطر**»: 9: عودة الاطمئنان من جديد.

(496). **حوالى منتصف الليل، بعدما تسكّع عبر قاعات القصر، كرجلٍ يبحث عن عدوّ**. ● **إحالة**. تأريخ (**حوالى منتصف الليل**، أي ليلة حفل الغناء). ●● **حدث**. «**خطر**»: 10: لا زال الحذر دائماً. منذ الآن، ستتخلّى مُتوالية الـ «**خطر**» عن مكانها لمُتوالية «**تهديد**»، ومكانُها المُحترَف الذي سَجن فيه صرّازين زَمْبينِلّا. رغم التقارب الوثيق جدّاً بين الحدثين فهما لا يحظَيان، رغم ذلك، بالترتيب نفسِه. يَتكوّن **الخطرُ** هنا من سلسلة هواجس ونُـذُر أو ردود أفعال على حوادث مُتكرّرة، أما **التهديد** فمُتواليةٌ مبنيةٌ على غرار تصميم الأزمة؛ قد يتشكّل **الخطر** من سلسلة مفتوحة ولا متناهية؛ لكن التهديد مُتوالية مُـغلَقة، تستدعي نهاية. إلا أن علاقةً بنيويةً تربط بين المُتواليتين: لتَشَتُّتِ عناصر الخطر وظيفةُ وَسْم موضوعِ **التهديد**: يُمكن لزَمْبينِلّا المُعيَّن، منذ زمن طويل، كضحية، **أن يدخل الآن في أزمة تهديد**.

(497). **غادر الموسيقيُّ المحْفلَ وجمهورَه**، ● **حدث**. «**اختطاف**»: 8: الضحية تغادر الحفل ببراءة.

---

(1) نسبة إلى فلورنسا Florence، الاسم الفرنسي لمدينة Firenzi الإيطالية الشهيرة، الواقعة في إقليم توسكانيا بشمال إيطاليا، المعروفة عبر التاريخ بجمهوريتها وحضارتها ونشاطها ورجالها ودورها الحاسم في فصول التاريخ الإيطالي وتكوّن الأمة الإيطالية وتطوّرها العلمي والثقافي والحضاري.

(498). **حالما تخطّى بوّابة القصر، أمسكه الرجالُ بمهارة، وعصّبوا عينيه بمنديل، وأركبوه العربةَ التي اكتراها صرّازين.** حدث. «**اختطاف**»: 9: الاختطاف الفعلي وبالمعنى الحرفي. خطف كامل من الوجهة البنيوية: في العُجامة (رقم 460) تجنيد الشركاء، واجتماعهم في (493)، ونصب الكمين في(494)، والعربة (السريعة) استُقْدِمَتْ في (463).

(499). **تجمّد زَمْبينِلاّ، وقد ثلّجه الهلع، في الزاوية، دون أن يجرؤ على الحراك. كان يشاهد في مُقابله الوجهَ المُرعِب للفنّان، المُلازِم لصمتٍ كصمت الموتى.** • حدث. «**تهديد**»: 2: الضحية في حالة هلَع ورعب.

(500). **كانت مسافة الرحلة قصيرة.** • حدث. «**اختطاف**»: 10: مسافة الرحلة. يخضع هذا الحدّ، في مَحْكيّات أُخرى، إلى تفكيك وتناسل لا نهائي، قد يمتدُّ على طول الرواية أو الفيلم.

(501). **ما فتئَ الزَّمْبينِلاّ، الذي اختطَفه صرّازين، أن ألفى نفسه في معملٍ فنّيٍّ مُعتّم وعار.** • حدث. «**اختطاف**»: 11: الوصول إلى موضع الحبس.

(502). **ظلّ المُغنّي، وكأنه ميتٌ، جالساً على كرسي،** • حدث. «**تهديد**»: 3: تجمُّد الضحية.

(503). **غيرَ قادرٍ على النظر إلى تمثال امرأة، تعرَّف فيه على قَسماته هو.** تقول رواية أُخرى للنص، أكثر منطقية: «**تعرَّف فيه على قَسماته..**». حدث. «**تمثال**»: 1: موْضَعة[1] الشيء، الذي يجب أن يتركز فيه عددٌ معيَّن من الأحداث والسلوكات. •• رمز. استنساخ الأجساد: التمثالُ حلقةٌ في هاتِه السلسلة الطويلة، التي تستنسخ جسدَ المرأة **الجوهرية**، من **الزَّمْبينِلاّ** إلى **أنديميون جيرودي**.

(504). **لم ينبِسْ بحرفٍ واحد. إنما كان لَحْـيَاه يصْطَكّان، قضى عليه الخوفُ، وقهَـره الهلَعُ إلى أقصى حدّ.** • حدث. «**تهديد**»: 4: ضَحية خرساء.

---

(1) la thématisation.

(505). كان صرّازين يَذْرَع، بخطواتٍ سريعة، الغرفةَ جيئةً وذهاباً، دون توقُّف. فجأةً، تسمّر أمام الزَّمْبينِلّا. ناشدَها:

– **قولي لي الحقيقة،** • **تأويلية. لغز:** 6: التباس. لقد اكتمل الانكشاف، لكن الذات لا تزال غير مُتيقِّنة: يترتّب على « – **قُولي لي الحقيقة**»: 1) أن صرّازين يشكّ، وأن الأمل لا زال يراوده حتى هاتِه الهُنيهة؛ 2) أنه يعتبر زَمْبينِلّا شخصاً «غريبَ الأطوار»، يستطيع أن يُخاطبه بغير احترام، وبصيغة المخاطب المفرد (لم يخاطب صرّازين زَمْبينِلّا، حتى الآن، بخطاب المفرد إلا مرتين فقط: في(444) و(445)، لكن باعتباره مُخاطَباً مُبَجَّلاً، يتوجّه إليه بأسمى مناجاة غنائية).

(506). **ثم، أردفَ بصوت مكتوم ومُتهدِّج** • معروف (في الغرب) أن الصوت **المكتوم** (النابع من أغوار الجسد المخنوقة) يُوحي بالباطنية– ومن ثَمّ، بصدق العاطفة وحقيقيَّتِها: **يعرفُ** صرّازين أن زَمْبينِلّا ليست امرأة (**تأويلية. لغز** 6: فكّ شِفرة اللغز من صرّازين إلى ذاته).

(507). **هل أنتِ امرأة؟** • **تأويلية. لغز** 6: لَبس (الخديعة الناجمة عن عبارة الحديث تُصحّحها صيغةُ الاستفهام).

(508). **والكاردينال سِكُنْياره:** • **تأويلية. لغز** 6: خديعة، مخادعةُ صرّازين لنفسه (يستأنف صرّازين فكرة المكيدة الرومانية (الرقم: 491)، تفسيرٌ يحافظ على أنوثة زَمْبينِلّا). •• **إحالة. الشِّفرة** الماكيافيللية.

(509). **جثا الزَّمْبينِلّا على ركبتَيه، ولم يُجِب إلا بانحناءٍ من رأسه.** • **تأويلية. لغز** 6: كشْف، من زَمْبينِلّا إلى صرّازين.

(510). **صرخ الفنّان، وقد انتابتْه نوبةُ هذيان: – آه! إنكِ أمرأة؛ فحتى ال... ولم يُكمِل. ثم استأنف: – لا، لن ينحطَّ حتى هذا الدَّرك من السَّفالة.** • **تأويلية. لغز** 6: خديعة. صرّازين يخدع نفسه. تمنح الحُجّة النفسيةُ لصرّازين خدعتَه الأخيرة، وللهذيان ملاذَه الأخير. هذه الحُجّة تبني الأنوثة على أساس ضَعف النساء. زيادة على ذلك، وفي مواجهة هذه الحُجّة التي طالما استعملها، جاء حدٌّ جديدٌ ليُثقل كاهلَ صرّازين، إنه الخَصِيُّ، الذي يجب عليه، بالتالي، أن يجد له موضعاً ضمنَ التراتب الأخلاقي للكائنات الإحيائية. ونظراً لحاجته الماسّة إلى أن يضع الضَّعف المُطلق، في آخر مرتبة،

أي في المرأة، فقد خصّص للخَصِيّ مكاناً وسيطاً («**حتى الخَصِيّ لا يُمكن أن يكون جباناً حتى هذا الحدّ**»)؛ هكذا، ينتظم القياس الإضماري، مُؤسِّس جميع الحُجج، على الطراز التالي: إن **المرأة** هي التي تحتلّ أعلى درجةٍ من درجات الجبن: بما أن زَمْبينِلّا، من خلال الهيئة الحقيرة التي اتخذتْها ومن خلال دناءة سلوكها، تحتلّ تلك الدرجة؛ إذن، فزَمْبينِلّا امرأة حقّاً وحقيقة. •• رمز. فَرْضُ **تحريم** **باتّ على** ذكر اسم الخَصِيّ -**طابو**-. ••• رمز. علامة خطّية تسِم المُحايد: الضمير هو، المذكور والمؤكّد عليه، مذكَّرُه مظنّة للرِّيبة والاشتباه.

(511). **صاح الزَّمبِنيلاّ، وهو ينهار باكياً: -آه! لا تقتُلْني.** • حدث. «**تهديد**»: 5: أول طلب للعفو. لا يلي طلبات العفو، بالضرورة، تهديد صريح، وإنما قد يتبعها أيضاً تهديد شائع، يُوحي به المقام و**هذيانُ** صرّازين.

(512). **لم أوافِقْ على خداعك إلا إرضاءً لزملائي، الذين كانوا يرغبون في الضحك والتسلية.** • تأويلية. «**مؤامرة**»: 12: كشف عن دافع الخديعة (نعرف أن **الضحك** بديلٌ خَاص).

(513). - **أجاب النحّات بصرخةٍ كان لها دويٌّ جهنمي: الضحك!.. الضحك! أإستطعتَ، أنتَ، أن تتجرّأ على التلاعب بعاطفة رجلٍ، أنت؟** • هنا، يؤكّد الاحتجاجُ الفُحولي، المرتبط بالتهديد بالإخصاء، الدورَ الإخصائي **للضحك**، وبه يجابه صرّازينُ هذا الدورَ الإخصائي. نعرف أن **آدلر**[1] اقترح تسميةَ "رفض كُلّ موقف سلبيّ من الناس الآخرين بـ **الاحتجاج الذكوري**، ومنذئذ أُقْتُرِح تعريف هذا الاحتجاج بدقةٍ أشدَّ على أنه **تطليقٌ للأنوثة**. الواقع أن صرّازين يُطلّق الأنوثة، التي لا يخلو هو ذاتُه من آثارٍ لها عالقةٍ فيه؛ تكمُن «المفارقة»، التي أكّد عليها صرّازين نفسُه، في أن فُحولتَه قد وَضَعَها موضعَ الشكّ كائنٌ، جوهرُ تعريفه الخاص أنه بدون فُحولة، تحت قوّة السلاح الإخصائي **للضحك** (رمز. الاحتجاج الفُحولي).

(1) A. Adler ولد بالنمسا في نواحي فيينا سنة 1870 وتوفي سنة 1937. طبيب ومعالج نفساني. يُعدّ من كبار مُنظّري علم النفس الفرداني. رحل إلى الولايات المتحدة مثل كثير من المثقفين اليهود أو ذوي الأصول اليهودية. من مؤلفاته: **تربية الأطفال ومعنى الحياة والمزاج العصبي ونفسيات الحياة ومعرفة الإنسان**.

(514). ردّ زَمْبينِلّا : – **أوه! العفو!** • حدث. «تهديد»: 6: ثاني طلب للعفو.

(515). **صاح صرّازين، وهو يُشهر سيفَه بحركة عنيفة:**

– **يجب عليّ أن أقتلك!** • حدث. «تهديد»: 7: أول تهديد بالقتل (لقد أعلنتْ صيغة الوجوب الشرطي، منذئذ، عن تعطيل التهديد).

(516). **ثم استدْرَك، باحتقار بارد:**

– **لكن،** • حدث. «تهديد»: 8: سحب التهديد.

(517). **هل سأعثر، وأنا أَخرق جسمك بهذه الشُفرة، على عاطفةٍ ينبغي إطفاؤها، أوْ ثأرٍ أثأرُه؟ لستَ شيئاً. سأقتلك، سواء أكنتَ رجلاً أم امرأة،** • رمز. **لاشيءُ الخَصِيّ**. الاستدلال كالتالي: «أردتَ جرْجرتي إلى الإخصاء. يجب علي، بدوري، لأَثأرَ ولمعاقبتك، أن أقتصَّ منك (**أخرق جسمك بهذه الشَّفرة**). لكنني لا أستطيع ذلك، فأنت مُعَاقب أصلاً». يحمل فُقدانُ الرغبة الخصِيَّ إلى ما دون كُلّ حياة وكُلّ موت، أي **خارج كُلّ تصنيف**: كيف نقتُل ما ليس بمُصنَّف؟ كيف الوصول إلى ما يَنتهِك الوجودَ الخاص للاختلاف، المُوَلِّد للحياة والمعنى، وليس ينتهك النظامَ الداخلي للجدول الجنسي فقط (يمكن لمُتنكِّر أن يقلبَ هذا النظام، لكنه لن يستطيع تهديمه: – **بصفتي رجلاً، سأقتُلك؟**)؛ عُمْقُ الفظاعة والرعب ليس الموت، ولكن أن ينقطِع تصنيفُ الموت والحياة ويتوقَّف.

(518). **لكن.**

ندّت عن صرّازين حركةُ تقزُّز، • رمز. طابو مضروب على اسم الخَصِيّ. •• رمز، رعب، لعنة، إقصاء.

(519). **أجبرتْـه على الإشاحةِ بوجهه، وحينها، رأى التمثال.** • حدث. «تمثال»: 2: رؤية الشيء الذي تمّت من ذي قبل موضَعَتُه: جعله موضوعاً لكلام.

82. الانزلاقة[1].

شِفرتان مرصوفتان، الواحدة بجانب الأُخرى، في الجملة ذاتها: ليست

(1) le glissando أو el glissato: انزلاق؛ – المُنزلق ؛ – غلِسَّاندو. تقنية العزف أو الغناء، =

هذه الحيلة، المألوفةُ في النص المُنقرئ، منعدمةَ الأهمية ولا مُحايدةً: تعقد الشِّفرتان، المصبوبتان معاً في قالب جُملي واحد، رباطاً يبدو **طبيعياً**؛ تحصُل هذه الصفة **الطبيعية** (التي ليست سوى طبيعة تركيبٍ نحويٍّ عمرُه آلافُ السنين)، كلما استطاع الخطابُ الإتيان بعلاقة **أنيقة** (بالمعنى الذي تُستَعْمَل به في الرياضات عبارة: **حلّ أنيق**) بين شفرتين. تكمن هذه الأناقة في نوع من **الانزلاق** السَّبَبي، الذي يُمكِّن، مثلاً، من الوصل بين الواقعتين الرمزية والأحداثية بواسطة امتداد الجُملة الواحدة. هكذا تتمّ مفْصَلة التقزُّز من الخَصِيّ (حدّ رمزي) وتهشيم التمثال (حدُّ أحداثي) بسلسلة كاملة مدسوسة من السببيات الواهية، المُتراصّة، والمُتلاحمة بشدة، مثل حبّات خيط يبدو أملس: 1) تقزَّز صرّازين من رؤية الخَصِيّ؛ 2) دفعَه التقزُّز إلى الإشاحة بوجهه؛ 3) - هروبُ النظر جعلَ الوجه يلتفت؛ 4) وهو يلفِت وجهَه، وقعَ بصرُه على التمثال، الخ. تغشيّةٌ بأكملها من التَّمَفْصُلات تسمح بالانتقال، مثل الانتقال من هَوِيس قناة إلى أُخرى، من الرمزي إلى الإجرائي، عبر مظهر الجملة الطبيعي والطاغي («**ندّت عن صرّازين حركةُ تقزز، أجبرتْه على الإشاحة بوجهه، وحينها، رأى التمثال**»). يفقد فيه الاستشهادُ بالشفرة، بعدما طفا على سطح الخطاب، علامتَه المميزة، ويرتدي، تماماً مثل ارتداء المرء لباساً جديداً، الصيغةَ التركيبيةَ الواردةَ من الجملة «الخالدة»، هذه الصيغة تبرِّئه وتُبوِّئُه عرشَ الطبيعة الشاسعة للغة **الدارجة**.

(520). **فصاح: - ثم إنها وهم!** • حدث. «**تمثال**»: 3: **خيبةُ** أمل (بفعل بهتان الشيء المُمَوضَع -الذي أصبح موضوعة للكلام- وفراغه). •• **تأويلية**. **لغز**: 6: كشف. من صرّازين إلى ذاته.

(521). **تابعَ القولَ، وهو يلْتَفِت نحو زَمْبينِلاّ:**

- "**لقد كان قلبُ المرأة ملْجأً ووطناً لي. ألك أخواتٌ يشبِهْنك؟ كلا.** • رمز. استنساخ الأجساد. •• تتيح أخواتُ زَمْبينِلّا تصويراً عابراً لخَصِيّ- امرأة، خصِيّ مصلوح ومُتعافىً (رمز. المخصي المُقوَّم المُعافى).

= بانسياب، كُلّ الأصوات الواقعة بين نوتتين-عن طريق الانزلاق من صوت إلى الآخر.

83. الوباء الشامل.

الإخصاء مُـعْدٍ، عَـدْواه تُـصيب جميعَ من يقترب منه (صرّازين والسارد والمرأة الفتاة والقصة والذهب). هذه إحدى «برهنات» قصة **صرَّازين**. وكذلك هو حال التمثال: إذا كان «وهْماً»، فليس لأنه يستنسخ بوسائل اصطناعية شيئاً واقعياً لا يمكنه أن يحصل على واقعيَّته (قضية مبتذلة)، وإنما لأن هذا الشيء (الزَّمْبينِلّا) خاوٍ. يجب أن تضمن حقيقةُ النموذج التامةُ العملَ الفنيَّ «الواقعي»، وهو نموذج يلزَم أن يعرف الفنّانُ الناقلُ كُلّ خباياه وبواطنه (نعرف وظيفة التجريد من اللباس عند النحّات صرّازين)؛ في حالة الزَّمْبينِلّا مثلاً، يُعيد التجويفُ الداخلي لكُلّ تمثال (لا شك أنه يجتذب كثيراً من هواة التماثيل ويمنح لمُعاداة الأيقونات كُلَّ سياقها الرمزي) إنتاجَ النقص المركزي للمَخْصيّ: تهكُّمياً وسُخريّاً التمثالُ حقيقيّ، وهو من الناحية المأساوية مُنحط: لقد اجتاح خواءُ النموذج النسخةَ، مُشيعاً فيها مفهومَه للهلع: لقد أصابت القُوّةُ الكنائية للإخصاء التمثالَ بعدواها. واضحٌ أن الذات تُواجه هذه العدوى بالحلم بكِنايةٍ مضادة، سعيدةٍ ومُخَـلِّصة: هي كِناية جوهر **الأنوثة**. تسمح الأخواتُ المأمولاتُ بتخيُّل مَخْصيّ مُعالَج، انْصلح حالُه الجنسي، مُعافىً، يتخلَّص من عاهته (بَتْرِه) كما يتخلَّص من غلاف بشعٍ وشائنٍ لكي لا يُـبْقيَ إلا على أُنوثته المستقيمة. تفرض المؤسَّسة، في عادات بعضِ الشعوب، الزواجَ، ليس من شخص، وإنما بنوع من الجوهر العائلي (الزواج بصغرى أخوات الزوجة المتوفّاة[1]، أو الزواج بأخوات الزوجة[2] أو زواج السُّلْفة[3]؛ على المِنوال نفسه، يطارد صرّازين جوهراً زَمْبينِلّيّاً- بعيداً جداً عن جلد السليخة المَخْصيّ، الذي تركه الخصِيُّ بين يديه- وهو الجلد الذي سيزدهر، لاحِقاً، في **مَارِيَانِينَه وفيليبُّو**.

(1) Le sororat: أخت - نظام شرعي عائلي (في الصين القديمة، مثلاً) يتيح أو يفرض على الأرمل أن يتزوج بأخت زوجته المتوفاة.

(2) La polygynie sororale: زواج المرء بصغرى أخوات الزوجة المتوفَّاة عنه أو إحدى أخواتها، دون تحديد.

(3) Le lévirat: زواج السُّلفة. زواج المرء بأرملة أخيه المتوفّى: زواج فرضته القوانين "الموسوية" على الأخ بأن يتزوج أرملة أخيه، الذي تُوفيَ دون أن يُنجب منها أبناء.

(522). **لا. إذن، فَمُت!** . • حدث. «تهديد»: 9: تهديد ثانٍ بالموت.

(523). **لكن.. لا، ستَحيا. أليس تركُك على قيد الحياة، هو بمثابة نذْرك لشيء أفظعَ من الموت؟** • حدث. «تهديد»: 10: سحب التهديد. •• رمز. الخَصِيُّ خارجَ كُلّ نظام. حتى الموت نفسُه أصابه الإخصاءُ بالعدوى، وأفسده، وأساء تَسميته[1] (شوَّه تسميته، كما يُقال: **شَوَّه وجهَه**). هناك موت حقيقيّ، موتٌ فعّال، موتٌ مُصَنَّف، يُؤلّف مع الحياة نظاماً: أما لمّا يصبح خارج النظام، فإن الخصِيّ، حينئذ، لن يحظى، أبداً، حتى بهذا الموت.

(524). **لا أتحسَّر على دمي ولا على حياتي، وإنما على مستقبلي وسعادة قلبي. لقد أراقتْ يدُك الضعيفةُ جامَ سعادتي.** • يُعلِّق صرّازين على موته، الذي قبِل به، إذن (حدث. «إرادة-موت»: 5: التعليق مُسبقاً على موته). •• رمز. **عدوى** الإخصاء.

(525). **أيُّ أملٍ أستطيع أن أسلُبَك، مقابلَ كُلّ الآمال التي قضيْتَ عليها؟ أذْلَلْتَني وأنْـزلْتَني إلى مستواك.. منذئذ، ستصبح كلمات "أن أكون عاشقاً ومعشوقاً"! بلا معنى بالنسبة إلي كما بالنسبة إليك.** • رمز. **عدوى** الإخصاء. صرّازين مخصيّاً.

84. الأدب المَليء.

لقد أصاب مرض زَمْبينِلّا بعدواه صرَّازين (**«أذْلَلْتَني وأنْـزلْتَني حتى حضيض مستواك»**). هنا تنفجر طاقةُ عدوَى الإخصاء. تتقدَّم قدرتُها الكِنائية في اتجاه واحد: لا ترتدُّ أبداً إلى الخلف: تقضي على كلُّ ما أصابته بخوائها: ليس الجنس وحدَه هو ما يزول؛ وإنما الفنّ، أيضاً، يتهشّم (التمثال تكسَّر)؛ واللغة تموت (**«منذئذ، ستصبح كلمات "أن أكون عاشقاً ومعشوقاً"! بلا معنى بالنسبة إلي.»**): بناءً عليه، يُمكن أن نرى في ذلك، حسبَ ماورائيات صرّازين، أن المعنى والفنّ والجنس لا تُشكّل سوى سلسلة استبدالية واحدة: هي سلسلة **المَليء**. القصةُ هي ذاتها، باعتبارها نِتاجَ فنّ (هو فنّ السرد) وتجنيداً لتعدُّد في الدلالات (هو تعدُّد دلالات

---

(1) dé-nommer.

النص الاتِّباعي) وموضوعةً للجنس، شعارُ امتلاء (لكن ما تمثِّله، سنُعبِّر عنه بطريقة أفضل بعد حين، عبارة عن اضطراب كارثي لهذا الامتلاء): النص ممتلئٌ بمعانٍ مُتعدّدة، مُتقطّعة، ومُتراكمةٍ، وهي مع ذلك مَلَّسَتها وصقلتْها الحركةُ **الطبيعية** لجُمَلِه: إنه نصٌّ- كامل الامتلاء كالبيضة. ألّف أحدُ كتّاب عصر النهضة **(بيار فابري)**[1] بحثاً عنوانه: **الفن الكبير والحقيقي للبلاغة الملأى** هكذا يُمكن القول إن كُلّ نص اتّباعي (قابل للانقراء) هو ضمنيّاً فن **الأدب المليء**: أدبٌ مليء، مثل خزانة عائلية، المعاني فيه مُرَتَّبة، ومُنضدَّة ومُكدَّسة ومُنسّقَة (في هذا النص، لا شيء يضيع بتاتاً: المعنى يستردُّ مُستجمِعاً كلَّ شيء) مثل أنثى ممتلئة بالمدلولات، لا يقترف النقد أيّ خطأ في توليدها؛ مثل البحر، مليء بالأغوار والحركات، التي تضفي عليه مظهرَه اللانهائي، ورداءَه التأمُّلي الكبير ذا الثَّنْيات والتجعُّدات؛ مثل الشمس مفعمة بالمجد الذي يُغدقه على من يصنعونه، أو صريح مثل فنّ مُعلَن ومعترَف به: أي مؤسَّسي. هذا **الأدب المليء**، المقروء، لم يعد مُمكناً كتابتُه الآن: الامتلاء الرمزي (بلغ أوْجَه في الفن الرومانسي) هو آخر صورة تناسخَتْ إليها ثقافتنا.

(526). **سأفكّر على الدوام في هذه المرأة المُتخيَّلة، وأنا أرى امرأةً في الواقع. وأشار إلى التمثال بحركة يائسة.** • التمثال والمرأة الخيالية (ذروة التفضيل) والمرأة الواقعية حلقاتٌ في السلسلة الاستنساخية للأجساد التي قطَّع دابرها، بطريقة كارثية، خَصاصُ الخَصِيّ (رمز. استنساخ الأجساد). •• حدث. «تمثال»: 4: يأس أثاره الشيء الذي أصبح موضوعه: مُمَوْضَعاً.

(527). - **سأتذكر دائماً امرأةً خُرافيَّة مُفترسةً ومصّاصةَ دماء وسماويةً، ستأتي لتغرز مخالبَها في جميع عواطفي الإنسانية، وستَسِم كُلَّ ما تبقّـي من النساء بطابع النُّقصان!** • رمز. عذْوى الإخصاء. تُوحي صورة **النساء الخُرافيات والربّانيات**[2] في الوقت نفسه، بالإخصاء (وسيلتها المخالب) كما تُوحي بالإحساس بالذنب (بموضوعة الإرينيّات)[3]

---

(1) P. Fabri: *Le grand et vrai art de pleine rhétorique.*

(2) les Harpies: انظر الهامش على حاشية الملحق 1: **صرّازين**، ص338.

(3) Erinnyes: الإرينيَّات: تقول رواية: لما مثّل **كرونوس** بجسد أبيه **أورانوس** سقطت =

ستُمْهَر، شِفرةُ الأجساد النسوية، من الآن فصاعداً- وهي شِفرة مكتوبة إذا اقتضى الحال، لأنها شِفرة الفنّ وشِفرة الثقافة- **بإمضاء النقص.**

(528). **أيها الغول!** • للشتيمة، هنا، امتلاؤها الحَرْفي، فالغول خارج الطبيعة، ويشذ عن كُلّ تصنيف وعن كُلّ معنى (لقد سبق تثبيت هذه السَّيْمة على العجوز الهرم) (**شيمة.** غير طبيعي).

(529). **أنت الذي لا تستطيع منحَ الحياة لأيٍّ كان،** • **رمز.** استنساخ الأجساد.

85. النسخة البتراء.

كانت الزَّمْبينِلّا، بوصفها امرأةً «خياليةً»- أي، بالمعنى العصري، أن جهلها بلاوعْيِها هو الذي أوجدها فيه- تصلح كإبدال يربط بين الأقوال العَرَضية والمُتقطِّعة (يوجد من الفتيشات بقدر ما يوجد في الواقع من نساء) والشِّفرة المُؤسِّسة لكُلّ جمال، بمعنى التُّحفة الفنية، التي هي في ذات الوقت، حدٌّ وانطلاق. فشِل الإبدالُ (إنه فارغ)، فانهار نظامُ البثّ والإرسال كله: إنها خيبة -أمل[1] صرّازين وتبخيس[2]- لدارة الأجساد بأكملها. إذن، فَلِلتعريف المُبتذل

= قطرات دم من جسده على الأرض (غاية)؛ فانبثقت الإرينيّات من تلك القطرات. وتجعلهم رواية أخرى بنات الليل. وهُنّ في كل الأحوال ربّات الثأر، يدافعن عن القوانين والأعراف الأخلاقية. ينتقمن خاصة من المجرمين وقتلة الأصول، موطنهن بلاد الطرطار. يتحوّلن في أدبيات أخرى إلى أغوال لهن أجنحة مخيفة، يتمنطقن ويتخللن بالأفاعي أو الأسواط أو المشاعل.

(1) dé-ception: خيبة أمل. الكلمة، كبنية مُلتصقة، تعني على العُموم وبحسب الدارج "خيبة أمل"؛ لكن الكاتب فكّ إلصاقها إلى مُكوّنين: أولاً، اللاصقة (دي dé-): و(سيبسيون ception-)، قياساً على مثيلاتها "- per\cevoir - de\cevoir - aper\cevoir re\cevoir"؛ التي يظهر أنها تتألّف من لواصق مُتنوّعة وجذر ثابت "cevoir" ذي الأصل اللاتيني "cepere" إلا أننا لم نتوصّل إلى العثور على استعمال حي لـ (سبسيون) في الفرنسية (إلا أن الصيغة موجودة في الإنكليزية بشكل من الأشكال). أما (دي) فتعني- غالباً- سلب ونزع وحذف أو نفي معنى الفعل الذي تلتصق به. انظر (déprise)- في الهامش الخاص بها.

(2) (déprise): dé- prise-فصل وفكّ وحلّ عناصر، كانت مُترابطة أو ملتحمة؛ - تخليص =

للإخصاء («**أنت الذي لا تستطيع منح الحياة لأي كان**») مغزى بنيوي، فهو لا يتعلّق بالاستنساخ الجمالي للأجساد (نسخة الفن «الواقعي») فقط، وإنما يتعلّق حتى بالطاقة الكِنائية في عُمومها؛ الواقع أن الجريمة أو البؤس الأساسي («**الغول!**»)، توقيفٌ باتٌّ لتداولِ ورواجِ النُّسخ (الجمالية والإحيائية)، وإحداثٌ لاضطرابٍ في انتظام شفافية المعاني وفي تسلسلها، بوصفه تصنيفاً وترتيباً وتكراراً، مثل اللغة. يَحُول الإخصاءُ، وهو ذاته كِنائي (وأي قوة خارقة له يا ترى؟)، دون مرور أيّ كِناية: فتتقطّع سلاسلُ الحياة والفنّ، كما سيحصل، حالاً، للتمثال: شعار الانتقال المجيد للأجساد (لكنه سيُنْقَذ، وسينتقل شيءٌ ما إلى **أدونيس وأنديميون، وآل لانتي، والسارد، والقارئ**).

(530). **لقد أخلَيت، في عيني، الأرضَ من كُلّ النساء.** • رمز. الإخصاء باعتباره الوباء الشامل. •• الموت العضوي للبطل تسبقه ثلاثُ حالات موت جزئي: موتُ النساء واللذاتِ والفنِّ (حدث. «**إرادة– موت**»: 6: الموت للنساء).

(531). **جلس صرّازين مقابل المُغنّي المفزوع. دمعتان كبيرتان انْبجَستا من مُقلتيه الجافتين، تدحْرجتا طولَ خديه وسقطتا على الأرض: دمعتَا سُعار، دمعتان حِرّيفتان وحارقتان.** • إحالة. **شِفرة الدموع.** شِفرة البطل تسمح للرجل بأن يبكي في حدود ضيقة جدا، ضمن طقسٍ ما، هو ذاتُه تاريخيّ جدّاً: هنّأ **ميشليه**[1] **سان لويس**[2] وغبطه على امتلاكه «موهبة الدموع». كان الناس يبكون بغزارة [وهم يشاهدون أو يقرؤون] مأساويات **راسين**، الخ. مع ذلك، ففي اليابان، كان يُمـنَع– خلال **البوشيدو**[3]، أو فنّ الحياة

= من قبضة شيء ما أو هيمنة ما. لكن تفكيكها إلى كلمتين -dé وprise يؤدي، كما في الحالة السابقة، إلى تفخيم الصرفتين والتأكيد عليهما، مما يحيل إلى معني كُلٍّ منهما قبل الالتصاق والسكّ، إلى معانٍ قديمة تأثيلية. انظر (dé-ception) أدناه.

(1) Michelet جول ميشليه ولد بباريس سنة 1798 وتوفي سنة 1874. مؤرخ فرنسي كبير. من أهم مؤلفاته: **التاريخ الروماني ومدخل إلى التاريخ العام**، وألّف في أصول القانون الفرنسي. يُعتبر مؤرخاً قومياً لفرنسا.

(2) Saint-Louis: لويس التاسع، ملك فرنسا، ولد سنة 1214 ببواسي في فرنسا ومات في تونس سنة 1270، خلال قيادته للحملة الصليبية التاسعة. بقي على عرش فرنسا من سنة 1226 حتى وفاته.

(3) Bushido البوشيدو: حرفياً "نهج المُحارب" وعامة القانون الأساسي والقواعد =

الموروث منذ عهد **الساموراي**- كلُّ تعبير عضوي عن العاطفة. أما صرّازين فله الحق في البكاء لأسباب أربعة (أو أربعة شروط): - لأن حلمه كفنّان، وكعاشق، تبخّر؛- لأنه سيموت (لن يكون من اللائق أن يعيش بعد بكائه)؛ -لأنه وحيدٌ (الخَصِيُّ لا شيء)؛- لأن التناقض ذاته بين الفُحولة والدموع كريه؛ ثم إن دموعه نَزْرة (دمعتان فقط) وحارقتان (لا تنِمّان إلى الرطوبة غير الجديرة به، لأنها أنثوية، وإنما تنتميان إلى النار، الجافة والفُحولية).

(532). - **لم يبق حبّ! لقد متُّ عن كُلّ اللذائذ وعن كُلّ العواطف البشرية**.
• رمز. عدوى الإخصاء. •• حدث. «إرادة- موت»: 7: الموت للملذات وللعاطفة.

(533). **ما أن فاه بهذه الكلمات، حتى قبَض مطرقةً ورماها نحو التمثال، بقوة خارقة**، • حدث. «إرادة-موت»: 8: الموت للفنّ. •• حدث. «**تمثال**»: 5: عمل تخريبي.

(534). **إلا أنه أخطأه. اعتقدَ أنّه حطّم هذا الصَّرح الذي شيّده جنونُـه**، • حدث. «**تمثال**»: 6: نجا التمثال من التحطيم. •• رمز. استنساخ الأجساد: **في نهاية المطاف، بَقِيَت** السلسلةُ محفوظة مصونة.

(535). **حينئذ، استَلّ من جديد سيفه وشهره ليقتل المُغنّي**. • حدث. «**تهديد**»: 11: تهديد ثالث بالموت.

(536). **أطلقَ زَمْبينِلاّ صرخاتٍ ثاقبة**. • حدث. «**تهديد**»: 12: النُّدبة (الاستغاثة). استغاثة الضحية ستَتيح لمُتوالِيتَي «**التهديد**» و«**الاغتيال**»، أن تلتقيا وتتضامّا، سيُتاح للضحية أن تنجو، بسبب موت المعتدي: مُنقِذاً ذلك، هما قَتَلا هذا.

86. صوت التجربة.

بُعَيد قليل، ستنغَلِقُ جميعُ مُتواليات الأحداث والسلوكات، سيموت

= الأخلاقية التي يلتزم الساموارايات باحترامها في حياتهم الخاصة والعامة. كان الساموراي Samouraï، في مرحلة أُولى، حرساً للملك. وأصبح، في مرحلة أخرى، كُلَّ المحاربين التابعين للإمبراطور الياباني.

المَحْكيّ. فماذا نعرِف عنها؟ أنها تُـولَد من سلطةٍ ما للقراءة، تريد تسميةَ سلسلةٍ من الأحداث، بمصطلح يتحلّى بالقدر الكافي من التّسامي: سلسلة أحداث منبثقةٌ هي الأُخرى من كنزٍ تُراثيّ: هو كنزُ التجارب البشرية؛ وإن صِنافةَ ونَمذَجَة هذه الأحداث تبدو غير يقينية، أو على الأقل لا يُمكن إضفاءُ منطقٍ آخر عليها غير منطق الاحتمالات، ومنطق **التجربة**، ومنطق **ما سبق إنجازُه** أو **ما قيل من ذي قبل**؛ ذلك لأن عدد حدودها وترتيبَها مُتغيِّران، بعضُها واردٌ من احتياطيٍّ عمليٍّ ومِراسيٍّ من السلوكات التافهة والجاري بها العمل (**طرْق باب، ضربُ موعد، الخ.**) وبعضُها الآخر مُستمَدٌّ من متنٍ مكتوبٍ، مُؤلَّفٍ من النماذج الروائية (**اختطاف، بوح العشاق، الاغتيال**)؛ وأنّ هاتِه المُتواليات مُنْفتِحةٌ انفتاحاً واسعاً على التحفيز والتناسل، والتّبَرْعُم والتفرُّع، وقادرة على تكوين «مُشجَّرات»؛ وأنها تشكِّل، بفعل خضوعها لنظام منطقيّ- زمني، الهيكلَ الأقوى للمُنقرئ؛ وأنها تستطيع، بفضل طبيعتها المُتوالياتية الصِّرف، المُركَّبيَّة والمُرَتَّبة، أن تُشكِّل المادةَ المُفَضَّلة لتحليل بنيوي للمَحْكيّ.

(537). **لحظتها، دخل ثلاثة رجال،** • حدث. «**تهديد**»: 13: وصول المنقذين. •• حدث «**اغتيال**» 7: دخول القَتلَة.

(538). **وفجأةً سقط النحّاتُ منقوباً بثلاث طعناتٍ من ثلاثة خناجر (ستيليات).** • حدث. «**تهديد**»: 14: القضاء على المعتدي. •• حدث. **اغتيال**: 8: موت البطل. الأسلحة مُـشَفَّرة: السيفُ هو السلاح القضيبي للشرف، والعاطفةِ المُهانةِ وسلاحُ الاحتجاج الفُحولي (أراد بواسطته صرّازين، أوّلاً، إثارة إعجاب الزَّمْبينِلّا، في الرقم 301، ثمّ، ثانيةً، خرْق جسد الخَصِيّ، في الرقم: 535)؛ الخنجر - الستيلي- (قضيب صغير) سلاحٌ حقير، يستعمله القاتلون المأجورون، وهو السلاح المُلائم للبطل الذي صار، منذئذ، مَخصياً.

(539). **قال أحدهم: - هذا، من طرف الكاردينال سِكُنياره.** • حدث. «**اغتيال**»: 9: إمضاءُ القاتل على القتل.

(540). **ردَّ الفرنسي، وهو يُسلم الروح: - إنه فعلُ خيرٍ جديرٌ بمسيحي.** • بالرغم

من تلميح الضحية تلميحاً ساخراً إلى ديانة القاتل، فإن مباركتها للجريمة تُحوِّلها إلى انتحار: تتحمّل الذاتُ موتَها وتتقبَّله، وفاءً للميثاق الذي عقدتْه مع نفسها (رقم 240) وتحقيقاً لمشيئة القدر الرمزي، الذي تسبّب له فيه احتكاكُه بالإخصاء (حدث. «إرادة-موت»: 9: تقبُّله لموته).

(541). (...) **هؤلاء الرسلُ الغامضون • إحالة.** العالم الروائي الدامس والغامض (راجع أدناه: **العربة المغلقة**).

87. صوت العِلم.

الشِّفراتُ الثقافية، التي مَتح منها نصُّ صرّازين العديدَ من الإحالات، ستنطفئ هي الأُخرى (أو، على الأقل، ستهاجر نحو نصوص أُخرى: ستوجَد دائما هناك نصوص لاستقبالها): إنه ـ إذا أُتيحَ لنا القولُ ـ الصوتُ العظيم للعلم الصغير، يبتعد على هذا النحو. هذه الاستشهادات مستمدَّةٌ، في الواقع، من متن للمعرفة، من كتاب مجهول، نموذجُه الأمثل **الكتابُ المدرسي**. لأن هذا **الكتاب** السابق، من ناحية وفي ذات الوقت، كتابُ علم (كتابُ الملاحظة التجريبية) وحكمة؛ ومن ناحية ثانية، المادة التدريسية المُجنَّدة في النص (الهدف المُتوخّى، في الغالب وكما رأينا، هو بناءُ استدلالات أو إضفاءُ سلطته المكتوبة على العواطف)، يتطابق، تقريباً، مع لعبة السبعة أو الثمانية كتب مدرسية، التي يتوفّر عليها التلميذ المُهذَّب في التعليم الاتّباعي البرجوازي: **تاريخٌ للأدب** (**بايرون، ألف ليلة وليلة، آن رادكليف، هوميروس**) **وتاريخٌ للفنّ** (**مايكل أنجلو، رفائيل، المعجزة اليونانية**) وموجز في **التاريخ** (**عصر لويس الخامس عشر**) ومختصر في **الطب التطبيقي** (المرض، النقاهة، الشيخوخة) ورسالة في **علم النفس** (الغرامي، السُّلالي، الخ.) مع مختصر في **علم الأخلاق** (المسيحية أو الرواقية: أخلاقيات وفق الروايات اللاتينية) ومؤلَّف في **المنطق** (القياس)، إضافةً إلى متنٍ في **البلاغة وديوانٍ للحِكَم والأمثال** المُتعلّقة بالحياة والموت ومعاناة الآلام والنساء والأعمار، الخ. تبدو هذه الشِّفرات ـ رغم أصلها الكُتُبي الخالص ـ وكأنها أساس الواقع و«**الحياة**»، وذلك بفعل تلك الآلة الدوّارة الخاصة بالأُدلوجة البرجوازية، والتي تقلب الثقافة وتُحوِّلها إلى طبيعة. تصير «**الحياة**»،

حينئذ، في النص الاتِّباعي، خليطاً مُقزِّزاً من الآراء الرائجة، غطاءً خانقاً من الأفكار الموروثة: الواقع أن هذه الشِّفرات الثقافية بالذات هي التي يتركَّز فيها الزيُّ البلزاكي البالي، أي جوهر ما لا يُمكن (إعادة)- كتابته في نص بلزاك. الحقيقة، أن هذا البالي المتهالك ليس عيباً يصيب الطاقة الإنجازية، ولا عجزاً ذاتياً، يُعاني منه الكاتب، عن تدبير حظوظ الحداثة المُقبلة في ثنايا أعماله الأدبية؛ وإنما على الأصح شرطٌ حتميٌّ يفرضه **الأدب المَلِيء**، المُراقَب، بطريقة قاتلة، من لدن جيش المسكوكات، التي يحملها في ثناياه. هكذا، فإن نقد الإحالات (إحالات الشِّفرات الثقافية) لم يستطع قطُّ أن يستقر إلا بالمكرِ في الحدود القصوى **للأدب المليء**؛ هناك حيث يُمكن (ولو في مقابل بعض البهلوانيات وبعض الشكوك) نقد المسكوك (تقيُّؤه) دون اللجوء إلى مسكوك جديد، هو مسكوك السخرية. ربما كان ذلك ما فعله **فلوبير** (نُكرِّر ذكره مرة أُخرى)، خاصةً في **بوفار وبيكوشي**، حيث "يُمثِّل الكاتب نسّاخَي القوانين المدرسية، هما ذاتَيْهما، في وضعِ أساسٍ غير يقينيّ، دون أن يستعمل في حقهما أية لغة اصطلاحية (أو لغة اصطلاحية في حالة وقف التنفيذ). للشِّفرة الثقافية، في واقع الأمر، الموقفُ نفسُه الذي تحتلّه البَلادة: كيف يُمكن القبضُ على البَلادة، دون ادّعاء الذكاء؟ كيف يُمكن لشِفرة أن تُهيمن على أُخرى دون وضع حدٍّ لتعدُّد الشِّفرات؟ إن الكتابة هي الوحيدة التي تستطيع، بتحمُّلها لأوسع تعدُّد ممكن في عملها نفسه، أن تقف في مواجهة إمبريالية كُلّ لغةٍ من اللغات- دون لجوءٍ لاستعمال القوة.

(542). **أبلغَ ([--- وا]...) زَمْبينِلا خبرَ انزعاج حاميه، الذي ينتظرُه بالباب، في عربةٍ مغلَقة، ليرافقَه بمجرَّد فكِّ أسره.** • **حدث. «تهديد»**: 15: العودة مع المنقذين. •• **حدث. «اغتيال»**: 10: تفسير نهائي.

(543). **قالت لي السيدة لاروشفيد: - لكن، أيّ علاقة تربط هذه القصةَ بالعجوز القميء الذي شاهدناه عند عائلة لانتي؟** • **تأويلية. لغز**: 4: (من العجوز؟): صياغة.

(544). **- أيتها السيدة! استولى الكاردينال سِكُنياره على تمثال زَمْبينِلا، وعمِل على صنعه من المرمر؛ وهو اليوم معروض في متحف آلباني.** • **حدث. «تمثال»**: 7:

العثور على التمثال (كان هدفاً للتسديد، لكن وقع إخطاؤه). •• هذه حلقة أُخرى من حلقات سلسلة استنساخ الأجساد: إعادة صنع التمثال من المرمر. مرة أُخرى، فاعل هذه الطاقة الاستنساخية هو الرغبة: سِكُنياره- الذي لا يجد غضاضةً ولا ينتابه أي خجل في حيازة عمل ضحيّته، وتأمّل صورة غلامه المُدَلَّع بعيني غريمه- **يُمَرِّر**، كما في لعبة التمرير، رغبتَه والإخصاءَ المرتبط بها، بالمناسبة، إلى الخلَف: هاتِه الرغبة ستُخْصِب، مرة أُخرى، في **أدونيس ڤيان** (الذي كان موضوع رغبة السيدة **لاروشفيد**) **وأنديميون جيرودي** الذي زاره القمر (رمز. **استنساخ الأجساد**).

(545). **هناك عثر عليه آل لانتي سنة 1791**. • إحالة. **تأريخ**. الواقع أن المعلومة لا لون ولا طعم لها، لا يُمكن ربطها بأي مَعْلَم (ولا تتلاءم مع أي شيء آخر: مثل سيرة حياة **ڤيان**، المتوفَّى سنة 1809)؛ إنه **المفعول الصرف للواقع**: الاعتقاد الشائع أنْ لا شيء أكثر «واقعية» من إعطاء تاريخ مُحدّد. •• تأويلية. **لغز**: 3: (من هم آل لانتي؟) بداية جواب (هناك علاقة بين آل لانتي والتمثال).

(546). **وطلبوا من ڤيان اسْتِنْساخَه لحسابهم الخاص**. • رمز. **تناسخ الأجساد**.

88. من النحت إلى الصباغة.

مات صرّازين، وهاجرَ زَمْبينِلّا من التمثال إلى اللوحة: لأن شيئاً ما **خطيراً** وقع احتوَاؤه والتعزيمُ عليه وتهدئتُه. بانتقال النسخة من الحجم إلى المُسطَّح تفقد الإشكالَ الحارق، الذي لم تكفَّ القصةُ عن بسطه وإبرازه، أو على الأقل تُخفف من حدّته. يتطلَّب التمثالُ الزيارةَ، والاستكشافَ، والاختراق؛ لأنه يُمكن الدورانُ حوله، وقابلٌ للسبر والنفاذ فيه؛ بكلمة واحدة: إنه **عميق**، يستلزم بكيفية مثالية الامتلاءَ وحقيقةَ **الباطن** (لذلك كان من المأساوي، هنا، أن يَخْوَى هذا الداخلُ ويفْرُغ ويُـخصَى)؛ التمثالُ الكامل، في نظر صرّازين، كان غشاءً استقرتْ تحته امرأةٌ ملموسة (**يُفترَض فيها**، بدورها، أنها كانت **تُحفة- فنية**) جوهرُ الواقع فيها هو الذي تفحّص وضمِنَ حقيقةَ جلْدها المرمري، الذي يُغَشِّيها (تُعطي هذه العلاقة، إذا تفحصّناها من ناحية ثانية، خُرافةَ **بغماليون**: ولادةُ امرأة حقيقية من تمثال). على العكس من ذلك، قد يكون للصباغة الفنية، قفاً (في مقابل وجهها)؛ لكنها بدون داخل: لا يمكنها أن تُولِّد الحركةَ **الفضولية**، التي تحدونا إلى محاولة

الذهاب لرؤية ما يوجد **خلف** اللوحة (ربما، ما عدا في حلم **فرينهوفر** الذي كان، كما سبق أن رأينا، يأمَل لو أننا نستطيع التجوّلَ **في** اللوحة، كما لو كنا في سَمْت ذي أبعاد حجْمية، ندور حول ملموسية الأجساد المرسومة، بطريقة تُتيح لنا التحقُّق من أصالتها). جمالياتُ التمثال لدى صرّازين مأساوية، تُجازف بسقوط الممتلئ المحلوم به في الفراغ المَخْصيّ، وسقوط المعنى فيما هو خارج المعنى؛ أما جماليات اللوحة فهي أكثر هدوءاً، لأنها الأقلُّ شعاريةً ورمزيةً والأشدُّ لامبالاةً، ، التمثالُ يتكسَّر، أما اللوحة فهي بكل بساطة تتضبَّب وتُغيِّم (كما يحصل "**للتحفة الفنية المجهولة**"، حين يصيبها الفساد). لقد تناءى تاريخ زَمْبيينِلّا الدامس- بعدما انتقل عبر السلسلة الاستنساخية إلى صباغات **ڤيان وجيـرودي**- ولم يتبقّ منه شيء، إلا ما يظهر في شكل لغزٍ غامضٍ وقَـمَريّ، وفي صورة سرٍّ خفيّ وعجيبٍ، لا يُهين ولا يضير أحداً (أضفْ إلى ذلك أن الرؤية المجرّدة للأدونيس المرسومِ يلزمُها أن تُنشِّط الكِناية الخاصِيَّة: نظراً لأن **الأدونيسَ** فتن المرأةَ الفتاةَ؛ فقد استفزّت هذه الساردَ ليحكي لها الحكايةَ التي ستَخصيهما معاً). أمّا بشأن الصورة النَّسْخِيَّة الأخيرة، أي الانتقال من اللوحة إلى «التشخيص» المكتوب، فهي تسترجع جميعَ النُّسَخ السابقة؛ إنما الكتابةُ تُضفي على استيهاماتِ وهلْوَسات الجَوف خُفوتاً وخُبُواً أكثر، إذْ لا يبقى لها من ماهيّة أُخرى غيرُ الفجوة.

(547). **اللوحة التي قدَّمَتْ إليكِ زَمْبينِلاّ في العشرين من العمر، لحظةً، بعدما رأيتِه وعمرُه المائة سنةً؛ استخدَمَـها، بعد ذلك بكثير، جيرودي في أنديميونه، لقد تعرّفتِ على النموذج في الأدونيس الذي رأيتِ**. • **إحالة**. تأريخ (كان الزَّمْبينِلّا، سنةَ 1758، في العشرين من عمره؛ إذا صحَّ حقاً أنه كان قد ناهز، أو بلغ، من العمر مائة سنة، حين تنظيم سهرة آل لانتي، فستجري أحداثُ هذه السهرة بالتالي، سنة 1838، أي ثماني سنوات بعد كتابة بلزاك لها. راجع الرقم: 55). •• **تأويلية**. **لغز**: 4 (من العجوز؟) كشف جزئي. يَنصبُّ الكشف على الهوية المدنية للعجوز: إنه الزَّمْبينِلّا؛ بقي الكشفُ عن هُويته الأبوية أي علاقته العائلية بآل لانتي). ••• **رمز**. استنساخ الأجساد. •••• **تأويلية**. **لغز**: 5 (من الأدونيس؟) كَشْف (إنه زَمْبينِلّا في العشرين من العمر).

(548). - **لكن هذا أو هاتِه الزَّمْبينِلاّ؟**

– ليس هو من أحد، يا سيدتي، غيرَ عم -أو خال- أمْ مَارِيَانِينَه. • **تأويلية**. **لغز** 4: كشف تام (الهُوية العائلية للعجوز). •• **تأويلية**. **لغز** 3: كشف (من هم آل لانتي؟ – أقرباء من عائلة زَمْبينِلّا). ••• أي جنس نحوي نُطبّقه على الخَصِيّ؟ لا شك أنه المُحايد؛ لكن الفرنسية لا تتوفر عليه [وكذلك العربية]؛ من هنا جاء هذا التراوح بين **هذا\هاته** اللتين ينتج تذبذبهما، في الفيزياء الجيدة، نوعاً من المتوسط بين الجنسين، يقع على مسافة متساوية من المذكّر ومن المؤنَّث (رمز. المُحايد).

(549). **ستُدركين، الآن، الأهميةَ التي يكتسيها لدى السيدة لانتي أمرُ إخفاءِ مصدر ثروةٍ جاءت.** • **تأويلية**. **لغز**: 2 (مصدر ثروة آل لانتي) كشف.

89. صوت الحقيقة.

الآن، انكشفت أسرارُ كُلّ الألغاز. انتهت الجملة التأويلية الكبرى (إن ما يُمكن تسميتُه بالارتجاج الكِنائي للإخصاء، الذي سيزعزع بآخر أمواجه المرأةَ الشابةَ والساردَ، وحده سيستمر في العمل لبعض الوقت). هاتِه الجملة التأويلية، هاتِه الجملة **المدارية**[1] المرصودة للحقيقة (بالمعنى البلاغي) نعرف الآن صُرْفاتها (أو«وحداتها التأويلية[2]»). هي 1. **إ ضفاء الطابع الموضوعاتي (المَوْضَعة)**[3]، أو العلامة التفخيمية للذات، التي ستصير موضوعاً لِلُّغز؛ 2. **المَوْقعة-**[4]، مُعجم لسني- اصطناعي[5] يُعيِّن، وهو يُعلن بألف كيفيةٍ مُتباينةٍ عن وجود لغز، الجنسَ التفسيري (أو اللُّغْزِي)؛ 3. **صياغة** اللغز؛ 4. **الوعد بالإجابة** (أو **طلب الجواب**)؛ 5. **الخديعة**: مُراوغة يلزم تعريفها، إن أمكن، بدارة الوِجهة التي ستسلكها (من شخصية إلى أُخرى أو من الشخصية إلى نفسها أو من الخطاب إلى القارئ)؛ 6. **اللَّبس**، أو ازدواج (المعنى)، يمزج في تحدُّثٍ واحدٍ بين خدعةٍ وحقيقة؛

(1) la période: جملة مدارية: نوع من الجملة المُعقّدة الطويلة جداً، المُركّبة من جُمَل صُغرى كثيرة، يحكمها تناسق منطقي وتناغم أُسلوبي.
(2) les herméneutèmes. الوحدات التأويلية.
(3) la thématisation: الصياغة الموضوعاتية؛ – إضفاء الطابع الموضوعاتي على الأشياء.
(4) La position.
(5) Index métalinguistique.

7. **الحصر**، إقرارٌ بعدم إمكان حلّ اللُّغز؛ 8. **الجواب المُعلّق** (عدم إتمامه بعد الشروع فيه)؛ 9. **الجواب** الجزئي: يكمن في عدم الإعلان سوى عن سمةٍ واحدةٍ فقط من بين سِمات أُخرى، يؤلّف مجموعُها التحديدَ التام للحقيقة؛ 10. **الكشف**: **فكّ الشِّفرة**، وهو في اللُّغز الصِّرف (طبعاً، سيبقى نموذجُه الأمثل دائماً هو سؤال أبي الهول لأوديب) تسميةٌ نهائية واكتشافٌ للكلمة، التي لا رجعة فيها، ونطقٌ بها.

(550). خاطبتني، وهي تُوجّه إلي حركةً آمرة: - كفى!

بقينا مدةً غارقَين في قرارة الصمت العميق. • رمز. طابو مضروب على الإخصاء. •• رمز. هلعٌ يُثيره الإخصاء. للتقزّز اللاصق بثروة آل لانتي (موضوعة هذا «المشهد من مشاهد الحياة الباريسية») عِدةُ مصادر: ثروةٌ مُدَنَّسةٌ بالعُهر (الغلام -رغاتزو- الذي رعاه العجوز كيدجي، ثم الكاردينال سِكُنْيارِه)، وبالدم (جريمة قتل صرّازين)، ولكنها، فوق هذا وذاك مُشبعةٌ بالرعب والفظاعة الملازمة لجوهر الإخصاء.

(551). قلت لها: - هيه! ماذا هناك؟

- آه ! صرختْ، وهي تقف، وتتجوّل بخطى سريعة في الغرفة. أقبلتْ علي تَتفحَّصُني، ثم لتخاطبني وتقول لي بصوت مُنهكٍ عليل: • أصاب الإخصاءُ السيدةَ الشابة: ظهرتْ عليها أعراضُ المرض (غليانٌ واضطراب). (رمز. **عدْوى** الإخصاء).

(552). - "لقد قزَّزْتَني من الحياة والعواطف، لأمدٍ طويل! • رمز. عدوى الإخصاء. •• انتقلت العدوى من خلال حامل الحكاية (حدث. «سَرد»: 13: المفعول الخِصائي للمَحْكيّ).

90. النص البَلزاكي.

أَسَيسْتمرّ ذلك زمناً طويلاً؟ لا، أبداً! بياتريكس، كونتيسة آرثور دو روشفيد[1] المولودة سنة 1808- تزوجتْ حوالى سنة 1828، ما لبِثت أن ضاقت ذرعاً بزوجِها سريعاً؛ جاء بها الساردُ إلى الحفلة الراقصة في قصر آل لانتي، بحرَ

(1) Béatrix, comtesse Arthur de Rochefide.

سنةِ 1830 -والتي أصابها، حينئذٍ، حسب قولها، إخصاءٌ قاتل- لكن ذلك كله، لم يحُل دون هربها إلى إيطاليا، بعد ثلاث سنوات، برفقة التينور **كونتي**[1]، ولم يحُل دون أن تعيش مغامرةً مُدوِّية الصيت مع **كاليست دي غينيك**، لكي تثير سُعارَ غيرة صديقتها ومنافستها **فليسيتي دي توش**؛ ستصبح، مرة أُخرى، عشيقةً **لدو لا بالْفَيْرين**، الخ: لاريْبَ في أن الإخصاء ليس مرضاً قاتلاً، إذ يُمكن التعافي منه. إلا أن من اللازم، للتعافي منه، الخروجُ من **صرّازين والهجرة نحو نصوص أُخرى (بياتريكس، موديست مينيون، فتاة حواء، دراسة أُخرى عن المرأة، أسرار الأميرة دو كادينيان**[2]**، الخ.)**. تؤلِّف هاتِه النُّصُوص النصَّ البلزاكي. ليس هناك من سبب بتاتاً، يمنع من إدماج نص **صرّازين** ضمن النص البلزاكي (كان يُمكن فعل ذلك لو أننا أردنا الاستمرار في لعبة التعدُّد، نُنمِّيها ونطوِّرها): كل نصّ يستطيع أن يحتك، شيئاً فشيئاً، بأي نظامٍ كيفما كان نوعُه: ليس للتداخل- النصي[3] من قانون آخر غيرُ لانهائية استعاداتـه وتواتره. يستطيع **المؤلف** ذاته- وهو الإله الخُرافي البالي إلى حدٍّ ما في النقد القديم - أو سيستطيع، ذات يوم، أن يُؤلِّف نصّاً كباقي النُّصُوص: لو تمَّ التخلي عن اعتبار شخصِه الذاتَ والدِّعامةَ، الأساس والأصلَ والسلطةَ **والأب**، الذي تتفرّع أعمالُه الأدبية من صلبه عبر قناة **التعبير**: يكفي، بالتالي، اعتبارُه هو ذاته كائناً ورقيّاً، وحياتَه مثل **كتابة-حياة (أي سيرة-حياة**[4]، بالمعنى التأثيلي للفظ)، كتابةً بدون مرجع، مادةً **للربط**، وليس مادةً للتسلسل النَّسَبي إذن، سيكمُن المشروع النقدي (إذا أمكنَنا الحديثُ حتى الآن عن النقد) حينئذٍ في قلب الصورة الوثائقية للمُؤلّف وتحويلها إلى صورةٍ روائية، لايمكن القبض عليها، غير مسؤولة، ومُدرَجةٍ ضمن تعدّدية نصها

---

(1) التينور كونتي Conti؛ - كاليست دي غينيك Calyste du Guénic؛ - فليسيتي دي توش Félicité des Touches؛ - دو لا بالْفَيْرين de la Palferine.

(2) Béatrix, Modeste Mignon, Une Fille d'Eve et la princesse de Cadignan **بياتريكس، موديست مينيون، فتاة حواء، دراسة أخرى عن المرأة، أسرار الأميرة دو كادينيان**: عناوين لقصص وروايات وأسماء لشخصيات بلزاكية.

(3) L'intertexte: تداخل- نصي؛ - تناص.

(4) la bio-graphie.

الخاص: عملٌ سبق أن حَكى مغامرتَه لسانُ الكتّاب أنفسهم، كتّاب مثل م. **بروست وجان جيني**[1]، وليس النُّقاد.

(553). **ما عدا في حالات الوحوش الخرافية، أوَ لا تنحلُّ عُقَدُ كُلّ الأحاسيس البشرية إلا على هذا النحو: بواسطة خيباتِ أملٍ فظيعة؟ كأمهات، يغتالنا أبناؤنا بسلوكهم الشائن أو ببرودتهم؛ كزوجات، يخوننا أزواجنا؛ كعشيقات، يهجرنا عُشّاقنا ويتخلّون عنا. الصداقة! أتوجد حقاً؟** • لقد أدّت تأثيرات أحداث السرد بالزوجة اليافعة إلى الانهماك في عملية إخصاء ذاتي، فبلورتْ بسرعة وللتوّ صياغةً متساميةً وتصعيديةً لمرضها؛ لتُخفي هربها هذا من الجنس وتُغطّيه بلبوس العزة والكرامة والأنفة، واضعةً إياه تحت سيادة سلطةِ شِفرةِ الأخلاقِ العُليا، المُشيعة للطمْأنينة والنبل (رمز. حجة الإخصاء: الدفع بالبديل). •• هاتِه الشِّفرة هي شِفرة التشاؤم الكوني، وشِفرة غرور العالم ودور الناكر للجميل وكُلّ ما هو فضيلة[2] ومثير لذروة الإعجاب الشديد لدى الضحايا النبيلات: من أمهات وزوجات وعشيقات وصديقات. (إحالة. **باطل الأباطيل، الكل باطل** *vanitas vanitatum*).

(554). **سأتنَسّك غداً، إذا لم أستطعِ البقاءَ مثل صخرة لا ينال منها أحدٌ شيئاً، وسط عواصف الحياة.** • رمز. حجة الإخصاء: **الفضيلة** (شِفرة ثقافية).

(555). **إذا كان مستقبل المسيحي لايزال وهْماً، فهو، على الأقل، وهْمٌ لا يتحطّم إلا بعد الموت.** • إحالة. الشِّفرة المسيحية.

(556). **دعْني وحيدة.**

قلت لها:

---

(1) J.Genet: **جان جيني**، ولد بباريس سنة 1910 وتوفي سنة 1986. عاش حياة مضطربة وشقية في طفولته وشبابه ومراهقته. لكن ذلك كُلّه لم يَحُل دون أن يصبح كاتباً وشاعراً ومسرحياً ذا أُسلوب نادر المثال، عُرِف بمواقفه الإنسانية الشجاعة والرائعة، منها نصرة القضية الفلسطينية. حيّاه جان بول سارتر بكتاب شيق سماه فيه **بالقديس والشهيد**. يرقد رفاته في العرائش بالمغرب. من مؤلفاته **الخادمات والشرفة والحراسة المشددة والزنوج** الخ.

(2) Le stoïsme: نسبة إلى الرواق، الذي درس فيه **زينون** مذهبه الداعي إلى البحث عن السعادة في الفضيلة والشجاعة عَبْر تحمّل المضارّ والمآسي واللامبالاة بالآلام.

- آه! **إنك تُجيدين العقاب.** • تفسخ الزوجة اليافعة، وقد أصابها الإخصاء، ما أبرمته من عقد مع السارد، تنسحب من عملية التبادل وتُسرِّح شريكها (حدث. «سرد»: 14: فسخ العقد). •• رمز. لقد جُرَّ الساردُ بدوره إلى الإخصاء (عُوقِبَ لأنه «حكى»).

91. التعديل.

رجلٌ عاشق. يستغلّ ما أبدته عشيقتُه من فضول تجاه عجوزٍ مُلْغِز وأمام لوحةٍ تعجّ بالأسرار، يقترح عليها مقايضةً: الحقيقة مقابل ليلة حبّ: أي حكاية مقابل جسد. قبِلت المرأة الشابة، بعد ما حاولت الاختباء والتقاعس خلف نوع من المراوغة والمساومة: تشرعُ الحكايةُ في الانسراد: لكن يتبيَّن أن الأمر يتعلّق برواية مرضٍ فتّاك، لعَدواهُ قدرةٌ هائلةٌ على التفشّي؛ يحملها حتى المَحْكيّ. ينتهي المطافُ بهذا الطاعون إلى إصابة المستمعة الجميلة بعدواه، وسحْبِها من حمأة الحُبّ، مُجبراً إياها على العدول عن الوفاء بالعقد، الذي أبرمتْه مع صاحبها. خمدتْ هِمّة العاشق، بعدما سقط في الفخ، الذي نصبه لنفسه بنفسه: لا يُمكن لأحدٍ أن يحكي قصةَ إخصاءٍ دون أن ينال جزاءه. - تُـعلِّمنا هذه الخُرافة أن السرد (الموضوع) يُـبدّل في السرد (الحدث والفعل): وأن الرسالة مرتبطة ارتباطاً ثبوتيّاً بإنجازها وتحقّقها؛ لا وجود لأحاديث منفصلة انفصالاً تامّاً عن التحدُّثات (إنجازات الكلام)، ولا وجود لتحدُّثاتٍ منفصلة كُلَّ الانفصال عن الأحاديث. الـحَكْيُ فعلٌ مسؤولٌ وتجاريٌّ (أليس هو الأمر نفسُه؟ ألا يتعلّق في كلا الحالين **بالوزن؟**)، مصيرُه (احتمال التحوُّل) مُسَجَّلٌ، بكيفيةٍ ما، على ثمن السلعة وعلى الشيء المَحْكيّ. إذن، فليس هذا الشيءُ هو الأخير وليس الهدف، ليس غايةَ الوصول ولامنتهى السرد (ليست **صرّازين** «حكاية خَصِيّ»)، يحتوي موضوعُ الأحدوثة، بوصفه معنى، قوةً متواترةً، ترجع إلى الكلام فتنتزع عن براءةِ بثّه وإذاعته طابعَها الخُرافي، وتقضي عليها: المَحْكيُّ هو «فعل حَكْيِه». خلاصة القول، ليس للمَحْكيّ من **موضوع**[1]؛ لا يعالج المَحْكيّ سوى نفسِه ذاتِها: **المَحْكيُّ يَحكي نفسَه.**

(1) L'objet.

(557). - **أأخطأتُ؟**

أجبتُها، بنوع من الشجاعة، - أجل، يمكنني أن أعطيك، وأنا أُنهي هذه القصةَ الشائعة في إيطاليا، فكرةً سامية عن التطوُّرات التي أنجزتْها الحضارةُ الراهنة. لم يبْق وجودٌ لهذه الكائنات الشقية. • يحاول السارد، من خلال آخر جُهد يبذله - الحقُّ: أنه منذورٌ للفشل، لذلك يلزمه التوفُّرُ على «**نوع ما من الشجاعة**» - أن يواجه رعبَ إخصاءٍ ذي قُدُراتٍ كلِّية، يُعْدي الجميعَ- كان هو نفسه آخرَ ضحاياه- بتشْييد سدّ الحُجَّة التاريخية والواقعة الوضعية؛ لقد قال: لنُطَلِّق الرَّمز، ولْنَنْزِل إلى الأرض، إلى «الواقع»، إلى التاريخ: لم يعُد يوجد خِصْيان: **انهزم المرض**، وزال من أوروبا، مثله مثل الطاعون، والجُذام؛ اقتراحٌ واهن، حصنٌ متهافت، حُجّةٌ مبتذلة، ضدّ قوة الرمزي الجارفة، التي جرف سيلُها العارم، منذ حينٍ، جميعَ أهالي **صرّازين** القلائل (**رمز**. إنكار عدوى الإخصاء). •• **سيْمَة**. عقلانية، اللارمزي (لقد أُلصِقتْ هذه السَّيْمَة بالسارد فيما سبق). ••• **إحالة**. **تاريخ** الخصيان. تُخبرنا **الشِّفرة** التاريخية، التي يُحيل إليها السارد، أن آخر خَصِيَّيْن معروفين كانا هما كريسنتيني[1]، الذي نال وسام التاج الحديدي، بعدما سمع له نابليون في ڤيينا، سنة 1805، واستقدمه إلى باريس، ثم توفِّي سنة 1846، وثانيهما فيللوتي[2]، الذي غنى آخر مرة بلندن، سنة 1826، ومات منذ حوالى قرن [ونصف] من الزمن (سنة 1861).

(558). **قالت لي: - باريس أرض مضيافةٌ جداً؛ تحتضن الجميعَ، ثرواتِ العار والثروات المُدمّاة؛** • **إحالة**. باريس، **الذهب** ولاأخلاقية المجتمع الجديد، الخ.

(559). **الجريمةُ والعار يلتجآن إليها. الفضيلة وحدها، لا معابد لها فيها. حقّاً، للأرواح الصافية وطن في السماء!** • **رمز**. حجة الإخصاء العُليا- الدفع بحجة بديلة - (**الله** يُنصفنا نحن من صرنا خِصياناً). •• **إحالة**. شِفرة أخلاقية (لا تنتمي الفضيلةُ إلى هذا العالم).

(560). **لا أحد يستطيع أن يتعرَّف عليّ. هذا مصدر افتخار لي.** • تُحَوِّل المركيزة- مثلُها مثل زَمْبينِلّا، التي التحقتْ، رمزيّاً، بها لتعيش وضعيتها- الإقصاءَ إلى «عدم فهم» وعدم تقدير. تحل «**اللامفهومة**» والمُساء تقديرها بوصفها مُحسّناً ممتلئاً، ودوراً مُغطّى

(1) Crescentini.

(2) Velluti.

بالثِّنيات، وصورةً مُثقلة بالمعاني الخيالية، وموضوعاً للغة («**هذا مصدر افتخار لي**») يحلّ بمنافعه الثّرّة محلَّ الفراغ الفظيع، الذي يُخلّفه الإخصاءُ في الخَصِيّ؛ وهو **ما لا يُمكن قول أيّ شيء عنه** (ولا يُمكن أن يقول أيَّ شيءٍ عن نفسِه: **لا يمكنه أن يتخيّل نفسه**) (رمز. حجةُ الإخصاء- دفع بالبديل: **اللامفهومة**، المُساء تقديرها).

92. المداخل الثلاثة.

شيءٌ واحدٌ يملأ الحقلَ الرمزي، هو ما يمنحه وحدتَه (ومنه استَمْددنا حقّاً ما في تسميته، ولذةً ما في وصفه، وكمظهرٍ للامتياز الموهوب لنظام الرموز ولمغامرة البطل الرمزية، نحّاتاً أو سارداً). هذا الشيءُ هو الجسد البشري. عن هذا الجسد، تحكي **صرّازينُ** الانتهاكات الموضِعية. طِباق **الداخل والخارج**: مُلْغىً. **التحتُ**: خاوٍ. سلسلة النُّسَخ انقطع دابرها. عَقدُ الشهوة: مغشوش. غير أن من الممكن الولوجُ إلى هذا الحقل الرمزي من ثلاثة مداخل، لا مزيّةَ للواحد منها على الآخرَيْن. ولأن النسيج النصّيَّ يتوفَّر على ثلاثة مداخل متساوية الأهمية، فهو قابلٌ- على مستواه الرمزي- للنكس والانقلاب: فالنهجُ البلاغي يكشف خرْقَ **الطِّباق** وعبورَ جدار المتناقضات وإلغاءَ الفرْق. أما نهجُ الإخصاء، بمعناه الحصري، فيكشف فراغَ الرغبةِ فراغاً وبائيّاً شاملاً، وانهيارَ السلسلة الإبداعية (أجساداً وأعمالاً فنية). وأخيراً، يكشف النهجُ الاقتصادي انهيارَ كُلّ عُملة مُزيّفة. ذهبٌ خاوٍ، بلا أصل، بلا رائحة، لم يبْقَ قرينة، وإنما صار دليلاً، علامةً، مَحْكيٌّ قرضَته (نَخَرته) القصةُ التي ينقُلها. تُفضي السبلُ الثلاثةُ إلى الإفصاح عن نفس الاضطراب في التصنيف: يقول النص: إن إزالة الخط الفاصل والعارضة الجدولية، التي تسمح للمعنى بالاشتغال (إنه جدار الطِّباق)، وتُتيح للحياة بأن تُعيد إنتاج نفسها (تَعارُض الجنسين)، وللممتلكات بأن تحميَ نفسها (بقاعدة العَقد)، أمرٌ مُميت. مُجمل القول **تُمثّل** القصةُ (نحن في خضمّ فنٍّ للمقروء) انهياراً عامّاً للأنظمة: نظام اللغة، المحميُّ عادة بفصل المتناقضات؛ نظام الأجناس (يستحيل على المُحايد أن يطمح في الحصول على صِفة البشري)، نظام الأجساد (لا يُمكن لأمْكنتها أن تُتَبادَل ولا للجنسين أن يتساويا)، النظام المالي (**الذهب** الباريسي الذي أنتجتْه الطبقة المجتمعية الجديدة، طبقةُ

المُضاربات وليس طبقة المِلكية الأرضية، كما كان الأمر في السابق؛ ليس لهذا الذهب من أصل، فلقد طلّق كُلّ شِفرة من شِفرات الرَّواج وقطّع كُلَّ صلةٍ قد تربطه بأية قاعدةٍ من قواعد التبادل، وكُلَّ تسلسلٍ ونَسب للمِلكية- كلمةٌ غامضةٌ حقّاً، لأنها تدلّ، في ذات الوقت، على تصحيح المعنى وعلى فصل الممتلكات). يكتسي هذا الانهيار الكارثيّ دائماً، الشكلَ نفسَه: شكلَ كنايةٍ جامحة. ألغت هذه الكناية، بإلغائها العوارضَ الجدولية، سلطةَ **الاستبدال الشرعي**، المُؤسِّس للمعنى: لم يعدْ من الممكن، حينئذٍ، معارضةُ نقيضٍ بنقيض آخر، باطّراد، ولا مناقضةُ جنس بآخر، ولا مُمْتلَكٍ بمُمْتَلَك آخر: لم يبق من الممكن الحفاظُ على نسق التساوي السليم؛ مجملُ القول، لم يعُد ممكناً **تمثيل** الأشياء، ولا إعطاؤها **مُمثّلات** منفردةً ومنفصلةً ومُوزَّعة: تُمثّل **صرّازين** اضطرابَ التمثيل بعينه، والرَّواجَ المعطوب والمخروب (الوبائيّ الشامل) للدلائل - العلامات- وللجنسين والثروات.

(561). **وبقيَت المركيزة غارقةً في التفكير.** • يُمكن أن تُفكّر المركيزة، وقد استغرقها التفكير والتأمّل، في شتى الأشياء: منها ما وقع ومنها ما سيقع؛ لكن يستحيل علينا أن نعْلم عنها أيَّ شيء، بتاتاً: يستثني هذا الانفتاح اللانهائي للتفكير (هنا بالضبط تكمن وظيفتُه البنيوية) العُجامةَ الأخيرةَ من كُلّ تصنيف.

93. النص الغارق في التفكير.

النص الاتّباعي، مثلُه مثل المركيزة، غارقٌ في التفكير والتأمُّل: مليء بالمعاني (لقد رأينا ذلك)، يبدو دائماً أنه يُبقي في جُعبة احتياطه على معنى أخير، لا يُعبّر عنه؛ لكنه يحافظ له على موضعه الحرّ والدالّ: هاتِه الدرجة الصفر يتبوَّؤُها المعنى (ليست إلغاءً له، وإنما هي، على العكس من ذلك، اعترافٌ به)، هذا المعنى الزائد، غير المُتوقَّع، هو العلامة المسرحية للضمني: خاصَّةُ التأمُّل والتفكُّر (استغراقُ الوجوه والنُّصُوص في التأمّل والتفكير) دالٌّ على ما لا يُمكن التعبير عنه، وليس على ما لم يُعَبَّر عنه. لأن النص الاتّباعي، إذا لم يكن لديه ما يقولُه، غيرَ ما قاله، فهو يتشبّث على الأقل بـ«الإيحاء» والإيعاز بأنّه

لا يقول كُلَّ شيء؛ هذا **التلميح** هو ما يُشفِّره الاستغراقُ في التأمّل والتفكير، الذي ليس دليلاً سوى على ذاته: كما لو أن الخطاب يحرص على إضافة "**إلى آخره**"، الدالّة عَلَى الامتلاء، إلى النص، بعدما ملأه؛ وبما أنه توجَّس خيفةً ـ بفعل هوَسٍ قاهر ـ من أنه لم يمتلئ الامتلاءَ **يقينيّاً**. وكما يُوعز استغراقُ وجهٍ ما في التفكير بأن هذه الرأس مُتضخّمة بلغة محبوسة، فكذلك يُوقَع النصُّ (الاتِّباعي) في نظام علاماته بإمضائه الخاص على امتلائه: يصير النص، مثل الوجه، مُعَبِّراً (لنفهمْ من ذلك أنه يدلّ على تعبيريَّته)، مُتوفِّراً على باطنٍ، ينضاف عمقُه المُفترَضُ إلى شحّ تعدديَّته. ألا تُراودنا الرغبة في استفسار النص الاتِّباعي، استجابةً لدعوته الكتيمة: **فيم تفكِّر**؟ إلا أنه أشدُّ مكراً من جميع أولئك الذين اعتادوا على أن يتخلَّصوا منه بالجواب **في لا شيء**؛ النص لا يجيب، واهباً المعنى آخر أسْيِجته: **التعليق أي الإيقاف**.

ملحقات

أ - ملحقات المؤلف

1 - صرّازين - قصة بقلم أُونوريه دو بلزاك، ترجمة محمد البكري

2 - تسلسل الأحداث

3 - الفهرس المُعقلن

4 - جورج باتاي يُصنّف صرّازين ضمن الأعمال الأدبية العالمية الكبرى

الملحق الأول

1 صرّازين[1]

أُونوريه دو بلزاك (1830)

نقله إلى العربية: محمد بن الرافه البكري

2 كنت مستغرقاً في حلمٍ من أحلام اليقظة العميقة، 3 التي تستحوذ على جميع الناس حتى الرجلِ النَّزِق، في حمأة أكثر الحفلات صخباً وضجيجاً. 4 دقّتْ ساعة الإليزيه بوربون[2]، منذ هُنيهةٍ، مُعلنةً منتصَف الليل. 5 أنا جالسٌ في فَرْجةِ نافذةٍ، 6 مختفياً بين الثِّنْيات المُتماوِجة لستارة المخير[3] 7 أستطيع، أن أتأمل

---

(1) صرّازين: انظر الهامش 1، ص307. تنبغي الإشارة، منذ الآن، إلى أن نوعين من الأرقام يُحلّيان نص هذا الملحق الأول: قصة "صرّازين" أولهما، من وضع المؤلف، يُرقّم به مجموع العُجامات، التي قسم النص إليها، وتعد من 1 إلى 561. تتميز بكتابتها أسفل من مستوى السطر، في مستهل كُلّ عُجامة؛ ثانيهما، أرقام مكتوبة بين هلالين أعلى من مستوى السطر في آخر الكلمات، لتُحيل إلى الهوامش في أسفل الصفحة. الهوامش المذكورة كلها من وضع المترجم على حاشية الكتاب، الذي بين يدي القارئ، ما عدا ما يُنص على أنه من وضع المؤلف.

(2) الإليزيه بوربون: - إليزيه بوربون: l'Elysée-Bourbon، قصر يقع في زنقة فوبورغ- سان - أونوريه (المقاطعة الثامنة، باريس). شيّده كلود مولي سنة 1718 لحساب كونت دو إيفرو، وانتقلت ملكيته إلى السيدة دو بومبادور، ثم إلى دوقة بوربون سنة 1787، (فسُمّي حينئذ بـ الإليزيه -بوربون). من أشهر من تناوبوا على سُكناه نابليون بونابرت... أصبح، أخيراً، دار إقامة لرؤساء الجمهورية الفرنسية. رُمِّم وأُصلِح مراراً.

(3) المخير: (moire) نسيج من زغب الماعز، ذو انعكاسات مُتغيّرة الألوان ومُتماوجة. =

ملياً، كيفما يحلو لي، حديقةَ القصر، الذي أقضي فيه السهرة. 8 الأشجارُ، التي لم تتكلَّلْ جميع أطرافها بعد بالثلج، لا تنفصل إلا بمشقة شديدة عن الخلفية الرمادية لسماءٍ مُجلَّلةٍ بالسحُب، لم يكدْ يُلقي عليها القمرُ بياضَ أشعَّتِه. تبدو للناظر إليها، في خِضمِّ هذا الجوّ العجيب، شبيهةً شبهاً غامضاً بأشباحٍ لا تكاد تكسوهم أكفانُهم، صورةٌ عملاقةٌ لرقصة الأموات[1] الشهيرة. 9 ثم، حين ألتفِتُ إلى الجهة الأُخرى، 10 في وسعي أن أتملَّى بمشاهدة رقصةِ الأحياء! 11 قاعةُ استقبالٍ فخمةٌ، جدرانُها من فضّة وذهب، وثريـاتُـها برّاقةٌ تسطع بالشموع. هنا، محشرٌ تتزاحم فيه وتضطربُ، تتهادى وتتطايش نزَقاً، أجملُ نساء باريس وأثْراهن، وأشهرُهن أسماءَ عائليةً، باهراتُ الأُبَّهة والبذخ، متصنِّعاتٌ متعجرفات، تلألُؤ ماسّهن يخطف الأبصار! الأزهارُ مشبَّكة الأكاليل على رؤوسهن وأثدائهن، تتخلَّل خُصلاتِ شعورهن، وأزهارٌ منثورة على تنانيرهن، أو في شكل خلاخيل تُطوِّق أرساغَ أقدامهن. الارتعاشاتُ الخافتة والخطواتُ الشهوانيةُ هي التي كانت تهفهف وتَـلْوي الدنتيلةَ[2] والحريرياتِ الشُّقْرية[3] والموسّلينَ[4] حول خصورهن الرهيفة. بعضُ النظرات الحادة جداً، تخرق الجو كالبرق هنا أو هناك؛ فتكسِف الأنوارَ

= يخضع في صنعه لضغط حبّات نسيجه ضغطاً قوياً بآلة خاصة. انتقل اللفظ من "مخير" إلى "مهير" مختلطاً بـ "هير" الإنكليزية. اللفظ في أصله عربي هو "المخيَّر" بصيغة اسم المفعول. كان يُطلق حتى عهد قريب ذلك النوع من الأثواب. انتقل الى الإيطالية أولاً، ثم الإنكليزية، ومنها اقترضته الفرنسية.

(1) **رقصة الأموات**: موضوعة بشرية قديمة - ظهرت بقوة مع نهايات القرون الوسطى- تمتدّ جذورها إلى أعمق من ذلك في الماضي. اشتغل عليها المخيال الحكائي والشعري (كشارل بودلير وآناطول فرانس) والملحمي والمسرحي والرسم والنقش والنحت والموسيقى والسينما. يُمكننا الزعم، بناءً على ملاحظات أولية، أنها تكاد تُشكّل موضوعة كونية الحضور، خاصة لدى البشر، الذين لا يغيب الرقص من حياتهم اليومية (عدم رقص الأموات يكاد يُساوي، تماماً، عدم رقص الأحياء؟).

(2) **الدنتيلة** la dentelle: نسيج كالشبكة ذات العيون، يحاك من تشابك خيوط متباعدة (تترك فراغات كالثُّقَب فيما بينها) يُشكّل أرضية تُنسَج عليها صور وزخارف تزيينية أشد تكاثفاً.

(3) **الحريرياتِ الشُّقْرية**: حرير شامي من نوع رفيع، لونه أشقر صافٍ، تُصنع منه دنتيلة رهيفة.

(4) **الموسّلين** la mousseline: لفظة نتجت عن "**ترجمة وفرْنَسَة**" قديمة للكلمة العربية "**الموصِليّ**" (نسبة إلى الموصل بالعراق)، حيث كان يُصنع نوع من الثوب الرقيق والشفاف جداً من الصوف أو القطن أو الحرير، اشتهر بهذا الاسم.

ووَهَجَ الماس؛ وتُـؤَجّج بلوْعةٍ ضافيةٍ قلوباً مُتولِّعة ومُلتهبةً أشَـدَّ الالتهاب. قد نَضبط أيضاً، حالاتٍ، تُـومئ فيها الرؤوسُ إيماءات، توحي بدلالة خاصة لدى العُشّاق، وتُولد مواقفَ سلبية لدى الأزواج. صيحاتُ المقامرين، كلما فوجئوا بضربة حظ غير متوقعة، ورنيـنُ الذهب تمتزج بالموسيقى وبتمْتمات المحادثات. ثم تتضافر غيومٌ من العطور وثَملٌ عام، استولَـيا على الخيالات المخبولة، لكي يُكمّلا عمليةَ تبليد هذا الجمهور، الذي أسْكره كلٌّ ما يُمكن أن يمنحه إياهُ العالمُ من إغراءات. 12 هكذا، على يميني صورةُ الموت الكالحةُ والصامتة؛ عن يساري، الحياةُ بأعيادها الباخوسية[1] المُهذَّبة، هنا الطبيعة الباردة، الكئيبة، في حداد؛ هناك، الناس المبتهجون. 13 أنا، على الحدود بين اللوحتين الشديدتي التنافر، اللتين تجعلان من باريس، وهما تتكرَّران مئاتِ المرات وبشتى الكيفيات، أمتعَ مدنِ العالم وأعمقَها وأثراها فلسفةً، كنتُ أمارس أخلاقياتٍ مقدونية[2]، نصفُها مُسَـلٍّ والنصفُ الآخرُ جنائِزيٌّ. بالقدَم اليسرى كنتُ أضبط الإيقاع، وأعتقد أني كنت أدُسّ الأُخرى في لحْد. الواقع، أن ساقي كان قد ثلّجَها أحدُ هاتِه الرياح القارسة، التي تُجمّد نصفَ الجسد، في حيـن كانت الأُخرى تُحسّ بالحرارة المُندّاةِ التي تُشيعها الصالونات. حادثٌ غالباً ما يقع في حفلة البال.

---

(1) **باخوس**: Bacchus: يُعتبر في الخُرافيات الرومانية إلهاً للخمر والشرب والكرم (العنب) والطبيعة. من صفاته الأُولى الإفراط، بما في ذلك الإفراط في الجنس. يبدو امتداداً ووريثاً لإلهيـن قديميـن هما: الإيطالي القديم الليبر باتر، من جِهة، والإله اليوناني **ديونيزوس**، من جِهة ثانية. إليه تُنسَب الأعياد المعروفة بالأعياد الباخوسية، التي تولَّد في رحمها المسرح والمأساة. وقد كانت أعياد إفراط وتحرّر في الملذات الجسدية. ورغم أنه يعتبر إلهاً متأخراً، ورغم أن الروايات بصدده تتعدّد وتتضارب وتتشعّب، فقد امتازت أعياده وعبادته في روما، كما امتازت من ذي قبل في أثينا، بانخراط عامة الشعب، وعلى نطاق واسع، في الاحتفاء بها والمساهمة فيها والتشبّث بإحيائها.

(2) **أخلاق مقدونية** (Macédoine): نسبة إلى مقدونية في شمال بلاد اليونان، كانت مملكة لعائلة الإسكندر الأكبر. تعني هنا: "الخليط المتباين العناصر، والمزيج المتناقضة مُكوّناته، أو على الأقل المُتنوّعة؛ ويعني من ناحية أخرى: "أكلة مطبوخة من خُضَر مُتنوّعة ومُتعدّدة أو مُتنافرة".

–14 ما انقضى زمن طويلٌ جداً على امتلاك السيد لانتي لهذا القصر؟

– هذا ما حصل؛ ها هي ذي قرابةُ عشر سنواتٍ قد انصرمتْ منذ أن باعه المارشال كرِغـليانو[1]

– آه!

– ربما ينام هؤلاء الناس على ثروةٍ طائلة.

– لكن، هذا أمر ضروري.

– ما أروعها من حفلة! أيُّ بذخٍ وأية فخامة!

– أتظن أن ثروتهم تُـضاهي ثروة السيد نوسِنجن[2] أو السيد غوندرفيل[3]؟

–15 لكن، أَوَ لا تعرف، إذن أن؟

---

(1) **المارشال كرِغـليانو**: المشير، **الدوق كَـرغـليانو** Carigliano، أحد أشهر ضباط جيش الإمبراطورية الفرنسية (ليس هو **المرشال جوان دوق كرغليانو**، الذي عمل في المغرب وبذل كُلّ ما في وسعه للقضاء على الحركة الوطنية المغربية أواخر أربعينيات وأوائل خمسينيات القرن السابق). من شخصيات **الملهاة الإنسانية لأونوريه، دو بلزاك**، تزوج، حسبما جاء في **منزل القطة التي تلهو بالكرة**، من **مَلان دو غوندرفيل دوقة كرِغـليانو**، التي كان مُتولّهاً في حبها إلى حد الخوف والطاعة العمياء؛ **في حيـن كانت هي تخونه**. هو الذي نظم في **الأب غوريو** حفلة راقصة، سنة 1819، كانت إيذاناً بولوجه عالم الطبقة العليا. تلك الحفلة التي حضرتها السيدة **أوجيـن دو رستينياك**. وهو، أيضاً، مالك القصر الذي اشترته عائلة السيد **لانتي**. أما زوجته فحاضرة بوزنها في **الأوهام الضائعة** ومنزل **القصة التي تلهو بالكرة**، و**الفلاحون** ونائب **منطقة آرسيس**.

(2) **نوسنجن، السيد دو**: Nucingen المُلقَّب بـ **(ذئب سيرفيي)**، من أهم شخصيات **الملهاة الإنسانية** (حاضر مثلاً في: **الأب غورْيو، ميلموث متصالحاً، منزل نوسنجن، المنع، سيزار بيروطو، الأوهام الضائعة**، الخ.). بارون إمبراطوري، صاحب بنك باريس (نابليون المال)؛ إذن فهو نموذج رجل المال، الذي ليس لعنف مضارباته ومقامراته وتصفياته المُزيّفة واختلاساته حدود. ممثل رأسمالية المال الصاعدة والمنتصرة دائماً– في عهد توسع استعماري وازدهار صناعي وتجاري. إنه رجل المال الذي لا أخلاق له ولا مبادئ غير تكديس إحدى أكبر الثروات، إن لم تكن أكبرها في فرنسا.

(3) غوندرفيل؛ السيد **مَلان دو غوندرڤيل** de Gondreville، من شخصيات **الملهاة البشرية**، التي تُمثّل كبار أثرياء فرنسا. خلال النصف الأول من القرن التاسع عشر. إنه يلي في الذكر السيدَ **نوسنجن**، صاحب دار نوسنجن (بنك باريس)؛ فإذا كان هذا الأخير هو "نابليون" =

مددتُ برأسي قليلاً، فتَبيَّن لي أن المتحادثَيْن ينتميان إلى هذا القوم من الفضوليين، الذين لا ينشغلون، عبر باريس، إلا بلماذا؟ وكيف؟ ومن أين أتى؟ ومن هم؟ وماذا وقع؟ وماذا فعلتْ؟ استأنفا حديثهما بصوت خافت وابتعدا ليتحدثا في هناء، وهما جالسين على أريكة مُنعزلة. ما سبق أن فُتِح، أبداً، أيُ كنز أغنى من هذا للباحثين عن الأسرار العجيبة. 16 لا أحد يعرف البلدَ الذي جاء منه آلُ لانتي؛ 17 ولا من أيِّ تجارةٍ أو أي اختلاسٍ أو غصْب، ولا من أيّ قرصنةٍ ولا من أيّ إرثٍ، خرجتْ ثروةٌ تُقَدّر بالملايين العديدة. 18 كُلّ أفراد هذه العائلة يتحدّثون الإيطاليةَ والفرنسية والإسبانية والإنكليزية والألمانية، بالقدر الكافي من الإتقان لترجيح الافتراض أنهم أقاموا زمناً طويلاً بين ظهراني هذه الشعوب المتباينة. هل كانوا بوهيميين[1]؟ أم كانوا قراصنةً قُطّاعَ طرق[2]؟

19 قال سياسيون شُبّان: - مدهش! مستحيل، فوق كُلّ تصوّر وإمكان! ما أرْوع وأبهى استقبالَهم!

= المال، فإن مَلان دو غوندرڤيل مِلك "لوب: l'Aube" (مقاطعة شمبانيا- آردن)، كما أن "پوپنو" مؤسس مملكة؛ إلى جانب باقي الشخصيات المُمثّلة للبرجوازية الفرنسية الصاعدة، والتي كانت تتميّز آنذاك، كما قال مُحرّر مادة **بلزاك** في **موسوعة لاروس**: بـ"العبقرية والقسوة"، قبل أن تغزوهم البلادة والرخاوة والسوء، وقبل أن يفقدوا رسالتهم.

(1) **بوهيميون**: قبائل من شعب التزيغان، ظهرت طلائعها بمصر في عهود قديمة، ويقال إن فروعاً منها وصلت إلى بيزنطة في القرن السادس م. وانتشرت عبر أوروبا الغربية في القرن الرابع عشر. عُرفوا بالتنقّل (ومنهم من استقر كشعب الباسك). توزعوا عبر أوروبا وأمريكا وآسيا. يتكلمون لغة خاصة هي "الشيب روماني". البوهيميون شعب مُعتزّ بخصوصيته، رغم التمييز العنصري الخبيث، الذي عانى منه ولا يزال يعاني منه. تعرّض، بدوره، لمجزرة رهيبة خلال الحرب العالمية الثانية (قتل منهم حوالى المائتي ألف نسمة). **يُمثّلون** في المخيال الغربي الرحّالة المُتنقّلين دوماً (شارل بودلير: قصيدة. **بوهيميون راحلون**: القبيلة ذات المُقل المتوهجة\رحلت أمس، حاملةً صغارها\على ظهرها، أو واهبةً لشهوتها المتعففة\كنوزاً دائماً على أتم استعداد، كنوزاً تفيض بها أثداؤها...).

(2) **les flibustiers**: مُمتهنو حرفة اللصوصية والسرقة لأجل استحصال الغنائم بمُختلف الطرق. الاسم الفرنسي، لنوع من القراصنة كان يعمل ضمن عصابات، نشطت في نهب بحار جزر الأنتيل والشواطئ الأمريكية، خلال القرنين السابع والثامن عشر. وتعني، عامة، **قاطع الطريق**، الذي جمع غنائم وثروات هائلة من الذهب بالنهب والسرقة ـ **قراصنةً قُطّاعَ طرق**.

وصاح فيلسوف: - هل نهب الكونت دو لانتي إحدى قصبات البرابرة[1]؟
يا ليتني تزوجتُ فعلاً ابنتَه!

من ذا الذي لا يسعى للزواج بالآنسة مَارِيَانِينَه؟ ناهدٌ في السادسة عشرة، يُجسّدُ جمالُـها التخيّلات العجائبية للشعراء الشرقيين! كان ينبغي أن تبقى مُنقَّبة، مثل كريمة السلطان في حكاية المصباح العجيب[2] غناؤها يصيب بالامتقاع المواهبَ الناقصة لأمثال مالِـبران[3] سونتاغ[4] وفودور[5]، اللواتي

---

(1) **قصبات البرابرة**: اللفظ المستعمل في النص هو casauba، الذي تنوّعت صِيَغه وأشكال نطقه وكتابته وتباينت، في اللغات الغربية الحديثة (باعتبار أن اللاتينية رصيدها ونموذجها الأساس). عرّفه "الليتري" الفرنسي (ق. 19) بأنه: "قصر الحاكم في البلدان البربرية" أي بلدان المغرب الكبير (العربي). الملاحظ أن الاسم شائع جداً في قواميس اللغات المذكورة كأعلام أو كأسماء عامة وكذلك في الاستعمالات اليومية. يبدو أن اللفظ يعود في أصله - دالّاً ومدلولاً- إلى اللفظ العربي القديم "**قصبة**".

(2) **(الـ)مصباح (الـ)سحري**: **La lampe merveilleuse**، قصة علاء الدين أبي الشامات، انظر **ألف ليلة وليلة**، طبعة سلسلة "كتاب الشعب" مطابع "دار الشعب"، القاهرة. ص. 499، حيث تتحدّث القصة عن "خَرَزة" [وهي غير الخرزة بمعنى الثقبة وخيطها] أي منظومة من جذع وودع أو دُرر وفُصوص أو حجارة وجواهر كريمة في سلك، وهي التي تُؤدّي الدور السحري. أما المصباح السحري فهو مصباح ثميـن وعجيب، كان خاصاً بهارون الرشيد، قبل أن يسرقه أحمد قمقامي- من ضمن الأشياء التي سرقها، كي يجعلها حُجة للإيقاع بعلاء الدين. إلا أنه يحتفظ به لنفسه- بدون تفسير- ليشعله في جلساته الخمرية: ويشرب على ضوئه. لهذا العنوان ترجمات كثيرة إلى اللغات الأوروبية. لاقت الحكاية رواجاً مشهوداً مستمراً خلال القرون الأخيرة.

(3) **مالِـبران** Malibran، المدعوة **ماريا دي فليثيداد غارسيا** أو Garcia Maria Malibran (باريس 1808- مانشستر 1863) مُغنّية إسبانية، كانت معبودة الجماهير الأوروبية بصوتها الضارب من الكونطراكتو إلى السوبرانو.

(4) **سونتاغ**، Henriette Sontag تُسمّى هانرييت جرترود والبورجيس (كوبلان 1806- مكسيكو 1854)، مُغنّية فرنسية ألمانية، مُغنّية سوبرانو، منافسة **ماريا مالِبران**، كانت مُلهمة **تيوفيل غوتييه** في إحدى رواياته. أسبغ عليها إمبراطور ألمانيا لقب كونتيسة، ثم دوقة. تزوّجت دبلوماسياً شهيراً فاهتمت بشؤون الزوجية وهجرت الخشبة. ولم تُغن بعد ذلك إلا في إطار خاص. كما أنها درست الفن لبعض النساء في القصر الإمبراطوري الألماني.

(5) **فودور** Fodor: منفيل فودور، مُغنّية شهيرة. ولدت في فرنسا سنة 1793- كانت ذات موهبة خارقة في الموسيقى والغناء. غنّت على مُختلف المسارح الأوروبية حتى نهاية عشرينيات القرن التاسع عشر. عرفت نجاحاً مُنقطع النظير في إيطاليا.

يتّصفن بأن المِيزةَ المُهيمنة لدى كُلّ واحدة منهن تُلغي دائماً كمالَها الكُلّي؛ في حين تُوحِّد مَارِيَانِينَه ببراعةٍ، وبالدرجة نفسها من التساوي، صفاءَ الصوت والحساسيةَ، تناسبَ ودقة الحركات والنغمات، الروحَ والعلم، التهذيبَ والإحساس. هاتِه الفتاةُ مثالٌ لهذا الشعر الخفي، القاسمِ المشترك بين جميع الفنون، والذي يمتَنِعُ دائماً عن كُلّ طُلّابه. عذبةٌ، مُتواضعة، مُثقفةٌ، لا أحد يمكنه أن يكسف جمال مَارِيَانِينَه، إن لم تكن أمُّها.

21 هل أُتيح لكم، مرةً، أن قابلتم إحدى هؤلاء النسوة اللاتي يتحدّى جمالُهن الصاعقُ العمرَ، واللائي يبدون، في السادسة والثلاثين، أكثر إثارةً للرغبة مما كُنَّ عليه قبلَ ذلك بخمس عشرة سنةً؟ وجهُ الواحدة منهن روحٌ متوقدٌ حماساً، يتوهَّجُ؛ يبرق كلُّ خط في تقاسيمه ذكاءً؛ لكُلّ مسمَّة من مسامِّه لمعانٌ خاص؛ لا سيما حين تتسلّط عليه الأنوار. عينا الواحدة منهن فتّانتان تجذبان، وترفضان، تتحدّثان أو تصمُتان. مِشيتُهن المُتفنِّنة مُشبَعة براءةً. يُشيع صوتُ الواحدة منهن الثراءَ الميلودي[1] لأعذب النَّبَرات وأطراها غُنجاً ودلالاً. تُداعب إطراءاتُهن، المنسوجة بسَدى التشبيهات، حبَّ الذات الأشدَّ دغدغةً للعواطف. يكفي هزةٌ من حاجب، أو أبسطُ إيماءةٍ من مُقلةٍ، أو انقباضٌ لشفةٍ من شفتي إحداهن، لكي تطبَع نوعاً من الإرهاب في كيانِ كُلّ من خضعتْ حياتُه وسعادتُه إلى تحكُّمِهن. يُمكن للفتاة الغِرّة في الحب، والمُنقادةِ لتصديق الكلام، أن تسقط في أحابيل الغواية؛ لكن، على المرء حين يُجابه هذا النوع من النساء أن يتعلّم، مثل السيد دو جوكور[2]، ألّا يصرخ حين تمعس إحدى الوصيفاتِ، وهو مختبئ داخل صُوان الملابس، إصبعَين من أصابعه بين الدَّفة وإطار الباب. أليس عِشق المرء لهؤلاء الحوريات القويّات مجازفةً خطيرةً منه بحياته؟ لربما، لهذا نتولّه في

(1) الميلوديا la mélodie: تتابع مُنتظم وموقّع لأصوات، تُشكّل فيما بينها لحناً بهيجاً لدى السماع، قد يكون مُغنًّى أو غير مغنًّى.

(2) جوكور، السيد دو de Jaucourt: شخصيتان تاريخيتان مشهورتان تحملان الاسم نفسه أولاهما، فرنسوا آرنايل كونت دو جُكور: سياسي فرنسي ورجل قانون ووزير (1757-1852)؛ والثانية: لوي فارس دو جُكور (1704-1780): عالم ومثقف كبير ولامع وكاتب فرنسي، ساهم في تحرير الموسوعة الفرنسية.

عشقهن كُلَّ هذا التولُّه. كذلك كانت الكونتيسة دي لانتي.

22 ورث فيليپُو، شقيقُ مَارِيَانِينَه مثل شقيقته، من الجمال الخارق الذي تحظى به الكونتيسة. إجمالاً للقول في أوجزه، كان هذا الفتى صورةً حيةً للأنتينويس[(1)]، بتقاسيم أكثرَ نحافة. لكن، بما أن هذا التناسب النحيل والرهيف بين الأعضاء، يليق جيِّداً بالشباب؛ فإن لون البشرة الزيتوني والحاجبيـن الكثَّيـن الفُحوليَّيـن وشرارَ العين المخمليّة يعِدُ، في المستقبل، بعواطف رجوليةٍ وأفكارٍ شهْمة! إذا كان فيليپُو قد بقي مُعلَّقاً بجميع قلوب الفتيات كنموذج؛ فلقد بقيَ، أيضاً، في ذاكرة جميع الأمّهات أفضلَ خطيب في فرنسا.

23 جمالُ وثراء وعقل وفضائلُ الطِّفليـن ورثاها عن أمهما فقط؛ 24 لأن الكونت دو لانتي كان قميئاً، دَميماً، نحيلاً، داكنَ البشرة كإسباني، مُقْرِفاً كصرّاف. ثم إنه يُعتبَر، فضلاً عما سبق، سياسياً مُحنَّكاً؛ ربما لأنه قلّما افترّت شفتاه عن ابتسامة؛ ويستشهد، دائماً، بالسيد متيرنيخ أو ويلينغتون[(2)]

25 تحظى هذه العائلة المُلْغِزة بجُماع ما تحظى به قصيدةٌ للّورد بايرون من إغراءٍ وجاذبية؛ حيث يُترجم كلُّ شخص من أشخاص هذا العالم الجميل صُعوباتها بطريقةٍ مغايرةٍ للآخر: نشيدٌ غامضٌ سامٍ، يزداد غموضاً وسمواً من بيت

(1) أنتينويس: - أنتينيوس Antinoüs أو Antinoos، شخصية خُرافية إشكالية: فهو في الأوديسة اسم لأحد أهم مُراودي بنيلوب وطالبي يدها للزواج، بعد غيبة أوليس لمحاصرة طروادة، وهو من دنّس منزل البطل، وحاول إيقاع ابنه تليماك في فخ حربي والقضاء عليه، لكنه فشل. فظ، مدَّع، عنيف. الاسم نفسُه يحمله غُلام إغريقي، بارع الجمال، من مدينة بيثينيه، كان محظيّ الإمبراطور الروماني هادريان Hadrien، غرق في النيل فرفعه الملك إلى مصاف الآلهة، وأطلق اسمه على مدينة أنتينوس المصرية.

(2) مِتّرنيخ: Metternich. كليمانص كونت، ثم أمير مترنيخ - وينّبورغ، (كوبلانس 1773- فيينا 1859)، رجل دولة نمساوي، وسياسي أرستقراطي مُتزمّت، من أشرس أعداء نابليون، لكنه دبلوماسي ماهر وقدير في إدارة الأزمات. - ويلنغتون، السيد Wellington- آرثر ويللبسلي أول دوق لويلنغتون، (دبلن، 1769-كنت 1852) رجل حرب وسياسة، قائد عسكري إنكليزي، انتصر في موقعة واترلو على جيوش نابليون وقاد الجيوش في حروب عديدة عبر العالم، كما تولى منصب وزير أول في حكومة بريطانيا العظمى.

إلى بيت. 26 فالكتمان الذي أحاط به السيد والسيدة دو لانتي أصلَهما وحياتَهما الماضية وعلاقاتِهما بجهات العالم الأربع، لم يستمرّ طويلاً موضوعَ اندهاشٍ بباريس. حيث ليس هناك، لربما، من بلدٍ في العالم روعِيَ فيه، على أفضل وجه، مبدأُ فِسْباسِيان[1] هنا، حتى لو كانت الأوقِيات[2] مُبقَّعةً بالدم أو بالقاذورات، فهي لا تفْضح شيئاً، وتُمثّل كُلَّ شيء. يكفي أن تعرف الطبقةُ العُليا رقم مبلغ ثروتك، لتُرَتّبك ضمنَ المبالغ المساوية له. لن يطالبك أحدٌ بالاطّلاع على دفاترك ومراجعة سجلاتك؛ فالجميعُ يعرف أنها لا تكاد تساوي شيئاً البتَّة. للمغامرين حظوظٌ رائعة في مدينةٍ لا تُحَلّ فيها المشاكل المجتمعية إلا بالمعادلات الجبرية. حتى لو افترضنا أن هاتِه العائلة كانت بوهيمية الأصل، فهي ثريةٌ جدّاً، وجذابةٌ ورائعةٌ جدّا، إلى حدّ أن الطبقة العُليا يُمكن أن تغفِر لها أسرارَها الصغيرة أحسن غفران. 27 لكن التاريخ الغامض والمُلغز لآل لانتي خلّف، ويالَلأسف! اهتماماً فضوليّاً دائماً؛ يشبه إلى حدٍّ ما ذاك الذي تُخلّفه في المرء روايات آن رادكليف[3]

(1) فِسْباسِيان Vespasien تيتوس فلافيوس فسباسيانوس، إمبراطور روماني (69-79) تولى الإمبراطورية في مصر. ومنها سيطر على روما، قمع كثيراً من الثورات ضد روما (في بروطانيا وبلاد الغال وفلسطين والقدس الخ.). أصلح مؤسسات الدولة والجيش والمالية وطوّرها، شيد المباني ورمّم المتهالك منها، وعمل على استتباب الأمن الروماني.

(2) أوقية écu: تاريخ الكلمة الفرنسية يُمكن العود به إلى: أ- لحظة عنىَ فيها اللفظ "عُملة" في عهد ملك فرنسا "سان لويس" (القرن 13)، منقوش عليها شعارُ أي درعُ- فرنسا (الأرض أو السماء)؛ ب- عملة ذهبية أو فضية في كثير من البلدان. ساوت الأوقية الفضية في عهد لويس 13 ثلاث ليرات. - ثم ساوت في القرن 19 خمسة فرنكات. أما في العربية فاللفظ ثابت منذ ما قبل الإسلام. وردت في الحديث النبوي. قال صاحب اللسان: "الأوقِيّة (...): زنة سبعة مثاقيل، وقيل زِنة أربعين درهماً". وأضاف إنها تساوي - بالإجماع- أربعين درهماً. نصفها هو "النش"، حسب الحديث نفسه. قال صاحب اللسان: "وهي في غير الحديث نصف سدس الرطل". أما في عهد ابن منظور فكانت تساوي لدى العُموم، بمن فيهم الأطباء والصيادلة، عشرة دراهم وخمسة أسباع الدرهم، وهو إستار وثلثا إستار. كانت الأوقية، منذ العهد نفسه، مكيالاً أيضاً.

(3) رادكليف، آن: A.Radcliffe روائية إنكليزية (لندن، 1764-1823)، درست القانون في =

28 المراقبون- هؤلاء الأُناسُ الذين يُلحّون على معرفة عنوان الدكان الذي تشتري منه شمعداناتك؛ أو يسألونك عن مبلغ الكِراء، عندما تبدو لهم شقتك جميلةً- لاحَظوا، خلال فتراتٍ متباعدة، ظهورَ شخصيةٍ غريبةٍ في حمْأة الحفلات، والوصلات الموسيقية، وحفلات الرقص، والبالات[1]، والاستقبالات الساهرة التي تنظمها الكونتيسة. 29 كان رجلاً. 30 المرةُ الأُولى، التي ظهر أثناءها في أروقة القصر، كانت خلال حفلٍ، بدا فيه أن صوتَ مَرْيانِينَه الساحرَ قد جرَّه إلى قاعة الأفراح.

31 قالتْ سيدةٌ، جالسةٌ حذاءَ الباب، لجارتها: - منذ هُنيهةٍ، وأنا أُحسُّ بالبرودة.

ذهب الغريب الذي كان واقفاً بالقرب من هذه المرأة.

قالت المرأة بعد ذهابه: - يا للغرابة! هذا أمرٌ شاذ، إني أُحسّ بالحرارة. لربما اتهمْتِنِي بالجنون؛ لكني لا أستطيع الكفَّ عن الاعتقاد أن جاري، هذا السيد المُتَّشح بالسواد، الذي ذهب للتّو، هو من سبّب لي تلك البرودة.

32 ما لبثتْ أن تناسلتْ عن المُبالغة الطبيعية، التي يتصف بها أناسُ الطبقة العُليا، وتراكمتْ أطرَفُ الأفكار وأغربُ العبارات وأكثر الحكايات إثارةً للاستهزاء عن هذه الشخصية المُلغِزة العجيبة، 33 دون أن يكون، على وجه الدِّقة، خُفّاشاً يمتصّ الدماء، ولا غولاً، أو رجلاً اصطناعياً، ولا نوعاً من

= أوكسفورد. اشتغلت بالأدب والصحافة. لقيت رواياتها منذ **قصور آثلان ودنباين** ومروراً بـ **الرومانس الصقلية والرومانس الغابة**، ساعدها تشجيع زوجها وعدم إنجابهما على تعاطي الكتابة، ولاقت بفضل صعود فئات قارئة كثيرة -نسوية في الغالب- قبولاً واسعاً لدى الأرستقراطية والبرجوازية الناشئة. اعتُبِرت رائدة الرواية **القوطية**، حتى إن **أونوريه دو بلزاك** استلهم أُسلوبها، وحاكاه محاكاة ساخرة في (**وريثة دو بيراغ**. 1822).

(1) **بال** (bal): **حفل راقص**؛- حفل مدني للرقص الجماعي، قد يكون مجانياً يشارك فيه العُموم والهواة (حفل جماعي مُوسّع). ويُطلق اللفظ، أيضاً، على رقصة شعبية ذات إيقاع ثنائي حاد، تنتشر في غرب فرنسا.

الفاوست[1] أو روبن-الغابات[2]؛ فهو يستمدّ طبيعتهَ - حسبَ أقوال هواة المُسْتَغْرَبات والخوارق- من جميع أنواع هذه الطبائع والأشكال البشرية .34 في كُلّ أرجاء الدنيا ألمانٌ يعتقدون بواقعية هذه المزاحات الحاذقة، التي تُولّـدها النميمةُ الباريسية. 35 كان الغريب، بكل بساطة، عجوزاً. 36 ودّ جلٌّ هؤلاء الشبان، المُتعوِّدين على التقرير كُلَّ صباح في مستقبلِ أوروبا، من خلال بعض الجُمل الأنيقة، لو وجدوا في العجوز أحدَ عُتاة المجرمين، الذي يمتلك ثرواتٍ طائلة. هناك روائيون يقصُّون عليكَ حياةَ هذا العجوز، ويُورِدون لك تفاصيل عجيبة، حقّاً وحقيقة، عن الفظائع التي ارتكبها، حينما كان يشتغل لحساب الأمير ميزور[3] لفَّق الصيارفةُ، وهم أناس أكثر موضوعيةً واتساماً بالحس العملي، خُرافاتٍ خادعة. يُردِّدون، وهم يرفعون أكتافهم العريضة بحركاتٍ تنمُّ عن الشفقة ويقولون:

---

(1) **فاوست: الدكتور** Faust، بطل من أبطال القصص الشعبي الألماني (القرن 16): عالم خابت آماله بسبب الأزمات والمشاقّ التي حكم عليه علمُه بمقاساتها، فلم يجد حلاً إلا في بيع روحه للشيطان، الذي تجسّد له في صورة "**ميفيستوليس**" عقْدٌ قضى بمنح هذا الأخير للعالم فاوست حياةً ثانية، يقضيها في الملاذ الجسدية. وهي موضوع المسرحية الشهيرة - بالعنوان نفسه **فاوست** - للشاعر والكاتب والمسرحي والعالم ورجل الدولة والإداري الألماني جوهان ڤولكفانغ غوته (1749-1832). وهي من عيون الأدب الألماني والعالمي.

(2) **روبن الغابات**: أحد أهم أبطال الخُرافيات الشعبية الإنكليزية وأشهرها منذ القرون الوسطى (أصل اسمه -كواد أو غوات- موضوع لجدال فقهي لغوي يمتح حتى من العربية). يقال إنه كان رئيس عصابة كثيرة العدد من قُطّاع الطرق. حاذق وماهر، جعل من غابة **برنسدال وشيروود** مخبأً له؛ تميّز بالجود والكرم وفعل الخير ونصرة المظلومين: إذ كان يدافع عن الفقراء والمقهورين، يساعدهم ويردُّ إليهم ما كان يسلبه منهم الحكام والأغنياء غصباً. **يسلب، كعروة بن الورد، من الأغنياء ويعطي للفقراء.**

(3) **ميزور** Mysore أو "ميسور المشهور أنها اسم لمدينة هندية في ولاية **كرنطاكه**، غنية، يطلق عليها اسم "مدينة القصور ، وهي عاصمة محلية ومركز اقتصادي وقطب مالي. كان يحكمها المهراجات. مملكتها قديمة وثرية. من ثم كانت مثالاً للأمراء الفاحشي الثراء. إضافة إلى جاذبية صورة الهند-كشرق، وكأصل، وكموضوع للصراع من أجل التوسّع الاستعماري ومصدر للاغتناء والمواد الأولية والسلع النفيسة (تبعه نوع من الإحباط والفشل بالنسبة للفرنسيين). مارست جاذبية خطيرة على العقل والخيال الأوروبيين.

- أباه! هذا العجوز القميء، رأسٌ جُنْوِية[1]!

37 - ألا يمكنكم، يا سيدي، إذا لم أكن فضولياً، أن تتفضَّلوا بشرح مقصودكم بعبارة 'رأس جنوية'؟

- سيدي! إنه رجلٌ، تتحكَّم حياتُـه في رؤوس أموالٍ هائلة، وعلى صحَّته الجيدة تتوقَّف، بلا شك، مداخيلُ هذه العائلة.

38 أذكر أني سمعت لدى السيدة دو أسبار[2] مُمَـغْنِطاً[3] يُؤكّد، بواسطة

---

(1) **رأسٌ جُنْوية**: نسبة إلى جنوة، المدينة والجمهورية: مركز الثروات التجارية والصناعية، ومركز الأعمال الإيطالية: كصناعة السفن والتصدير إلى مُختلف أنحاء العالم والاستيراد منها، لا سيما إفريقيا والهند والبلدان السلافية والصيـن الخ.. مركز كان ذا إشعاع عالمي (حضاري وثقافي) منذ الزمن القديم.

(2) **دو أسبار**: **السيدة**: **Mme d'Espard**، شخصية من شخصيات **الملهاة البشرية**. اسمها الكامل **جان كليمانتيـن آثينابيس ديسبار** (1795-...). زوجة **المركيز ديسبار**. أنجبت منه ولدين. لعبت دور المرأة المُمثّلة الأُولى للتقاليع والأزياء الجديدة بباريس ظهرت كشخصية رئيسة في رواية **المنع** (1836). حيث مارست بكل الوسائل طغياناً (إخصاءً) عنيفاً على زوجها. تطلّقت منه بإرشاء القضاة. واشتهرت بأن لا أحد يستطيع مُواجهتها. تردّدت في جُلّ روايات وقصص بلزاك لتلعب أدواراً متنوعة، لكن في إطار الشخصية الشهيرة ذاتها، الواقعية، المعروفة مُسبقاً، القاطنة في الرقم 104 من **فوبورك سان أونوريه**، قرب **قصر الإليزيه**. إنها شخصية لا يُمكن دراستها دراسة شاملة إلا بتتبّع أدوارها والإحالات إليها عبر كل أعمال **أونوريه دو بلزاك**.

(3) **مُمَغْنِط**، **un magnétiseur**: يرى (الطبيب) المُشعوذ الألماني ف. أنطون مسمر (القرن الثامن عشر) أن مائعاً مادياً دقيقاً يملأ الكون ويصل بين الكائنات والبشر والكواكب وفيما بين البشر. وينجم المرض عن التوزيع السيء لهذا المائع في الجسد البشري؛ فلا بُدّ من إحداث توازن لهذا السائل في الجسد البشري ليستعيد العافية والصحة. وبما أن كُلّ إنسان يختزن في ذاته كميات كافية من هذا المائع الطبيعي، فإن بمقدوره - إذا أتقن المَغْنَطَة والتقنيات الخاصة- معالجة جاره. تكمن تلك التقنيات الخاصة في المَغْنَطات والتمريرات المسميرية الكفيلة بإنجاح المعالجة. أدانت كلية الطب الفرنسية هاتِه الممارسة؛ لكن ذلك لم يكفّ عن الانتشار المهول والغريب لهاتِه الشعوذة وقوة التعاطي لها في كل المحافل الاجتماعية، لا سيما حين نلاحظ الجاذبية التي تكتسيها حين يُصْبَغ عليها الطابع العلمي المُزيّف والغرابة. شُيوعها هذا تجلّى قوياً في الفكر والآداب والمسرح، فضلاً عن الجدل العارم الذي أثارته. من أهم النُّصُوص الأدبية التي تعكس =

اعتباراتٍ تاريخيةٍ برّاقة جداً، أن هذا العجوز، اللازم حفظُه بعناية فائقة في إطار زجاجي، كان هو بلسامو الشهير، المدعو بكاغليوسترو[1] لقد أفْلَتَ المغامرُ الصّقلي من الموت، حسبَ قولِ هذا الخِـمْيائيّ الحديث[2]، وهو اليوم يتلهّى بتكديس الذهبِ لأحفاده. في النهاية، ادَّعى الضابطُ قاضي "فوريت"[3] أنه تعرَّف في هذه الشخصية الفريدة على شخصية الكونت دو سان جرمان[4] 39 في أيامنا هاتِه، تُـمَيّز هذه الحماقات، المَـرْوية بنبرةٍ حاذقةٍ وبنغْمةٍ مُسْـتهزِئةٍ، مجتمَعاً بدون

= هذا الجو، حكاية إدغار آلن بو القول الفصل في حالة السيد ڤالدمار (ترجمة محمد البكري، فضاءات مستقبلية، العدد: 2-3، 1996 الدار البيضاء).

(1) بلسامو؛ المدعو بكاغليوسترو: Balsamo، (غيوسيبي أو يوسف) الشهير، المدعو ألسّاندرو، كونت كاغليوسترو ، Cagliostro -، عالم إيطالي متضلّع، مغامر عاش في القرن الثامن عشر. (بالرمو، 1743) وتوفي في سجن القديس ليو (أوربينو) سنة 1795. وقد ألف ألكسندر دوما كتاباً عنه بعنوان يوسف بَلسامو 1872.

(2) خيمياء، خيميائي: (بنطق مغاير: سيمياء، -ي) في العهد السحري والغيبي سادت الخيمياء، كعلم يبحث عن إيجاد حجر الفلاسفة، الذي يُحوّل المعادن العادية إلى معادن نفيسة؛ وإكسير الحياة الذي يُمكّن المرء من تطويل العمر ومن العافية الدائمة (الخلود). لم تولد الكيمياء إلا بفعل قطيعة تامة وعنيفة وحاسمة مع الخيمياء. (من المعلوم- مثلاً- أن آخر سلاطيـن المغرب في القرن التاسع عشر بذل كُلّ ما في وسعه ليحصل على خدمات الخيمياء؛ حتى استقدم خيميائياً يهودياً من الجزائر- أحاطه بكامل عنايته ورعايته).

(3) فوريت: Ferette. بلدة ألزاسية تقع في مقاطعة الران الأعلى، قرب مولوز والحدود السويسرية -الألمانية- الفرنسية. وإذا قابلنا باريس ببلدة نائية كهاتِه تبيـن لنا بوضوح الإيعاز والإيحاء.

(4) الكونت دو سان جرمان:-- (1690\1710-1784): من أغرب الشخصيات في القرن الثامن عشر. من أصول ملكية. تنقّل بين قصور أوروبا. حياته مليئة بالألغاز والأسرار، كان مثلاً يتكلم ويكتب أكثر من إحدى عشرة لغة قديمة وحيّة، عالماً متضلّعاً. قال عنه فولتير: "إنه يعرف كل شيء، ولا يُمكن أن يموت" (ألم يكن يسخر؟!). أما فردريك الثاني فقال عنه "إنه لا يُمكن أن يموت" وهكذا دواليك. كان صديقاً حميماً للويس الخامس عشر. كان يتجوّل مرتدياً ألبسة مُثقلة بأغرب وأثمن المجوهرات وأندرها. أثّر في الكثير من كبار رجالات الفن والأدب والسياسة والعلم وألهم الكثيرين عبر أوروبا. ولا زال، حتى اليوم، محطّ اهتمام المعاصرين. يراجع في هذا الباب (بندول فوكو للكاتب الإيطالي: أمبرتو إيكو).

عقائد، وتُـغذّي شكوكاً غامضةً عن عائلة لانتي. 40 مجملُ القول، برّر أفرادُ هاتِه العائلة- بفضل تضافرٍ خاصٍّ للظروف والملابسات- ظنونَ الناس بسلوكهم سلوكاً مُـلغزاً بما فيه الكفاية تُجـاهَ العجوز، الذى بقيت حياتُـه، بشكلٍ ما، مُستعْصِيَةً عن كُلّ التحرّيَات.

41 ما تكادُ هذه الشخصية تضعُ قدمها خارجَ عتبةِ الشقةِ، التي يُـفْتَرَض أنها تشْغَلُها في قصر لانتي، حتى يُحـدِثَ ظهورُها، دائماً، أثراً بالغاً في نفوسِ هاتِه العائلة، إلى حدٍّ قدْ يُـقالُ معه: إن الأمر يتعلق بحدثٍ على مستوىً عالٍ من الأهمية. وحدَهمُ، فيليپُو ومَارِيَانِينَه والسيدة لانتي وخادمٌ عجوز، كانوا يحظَوْن بامتياز مساعدةِ الشخص المجهول على المشْيِ والنهوضِ والقعودِ. كان كلٌّ واحدٍ منهم يراقب أبسطَ حركاته ويتفحَّصُها بدقة. 42 يبدو أنه كان شخصاً بهيجاً وفي غاية الرضى، عليه تتوقَّفُ سعادةُ وحياة أو مصير وحظوظ الجميع. 43 هل كان ذلك مهابةً أم عطفاً؟ لم يستطعْ ولا رجلٌ من شخصيات المجتمع الكشفَ عن أدنى استنتاجٍ يساعدهم على حلّ هذا المشكل. 44 مختبِئاً طوالَ شهورٍ بأكملها في قرارة معبدٍ مجهول؛ فجأةً، ينطلق منه هذا الجِنّيُّ الأليفُ خِـلسةً أو شبهَ خلسة، دون أن يتوقع ذلك أحد. يظهر في قلب القاعات الفسيحة، وكأنه من شياطيـن الزمن المـاضي، الذين كانوا يهبطون إلى الأرض من أعلى صهوات تنانينهم الطائرة، ليُكدِّروا بهاءَ حفلات التكريم، التي ما استدعاهم إلى حضورها أحدٌ قطّ. 45 يمكن، حينئذٍ، للمراقبيـن الأكثر مِرَاساً، أن يتكهَّنوا، هم وحدَهم ولا أحدَ غيرَهم، بمدى قلق سادة القصر، الذين كانوا يُتقنون فَنَ إخفاء عواطفهم بمهارة لا تُـبَارى. 46 لكنما، في بعض الأحاييـن، تُلقي، الغِرّةُ جداً، مَارِيَانِينَه- وهيَ في غمرة الرقص الرباعي- بنظرة رعبٍ وهلعٍ على العجوز، الذي تراقبُه من خلال الجماعات؛ أو ينطلق فيليپُو بسرعةٍ، مُتَسلِّلاً عبر ازدحام الجمهور، ليلْحقَ به؛ فيُلازمَه بلُطفٍ ورقّةٍ وانتباه؛ كما لو أن أدنى اتصالٍ لهذا الكائن، الغريبِ الأطوار، بالبشر أو أن أبسط نفحةِ ريحٍ ستُهشِّمه. تصرُّ الكونتيسة على الاقتراب منه، دون أن يبدو عليها أنها تعمَّدت اللحاقَ به؛ ثم تفْترُّ شفتاها عن كلمتيـن أو ثلاث- وهي تتكلَّف سلوكاتٍ وتكسو وجهَها بتقاسيم وتعابير تتَّسم بسمات الخُنوع أكثر مما تتّصف بعلامات الحنان، ويطبعها طابعُ الخضوع أكثر من طابع

الاستبداد-: كلماتٌ يمتثل إليها العجوز دائماً تقريباً؛ ثم يختفي، مَقوداً، أو بعبارة أفضلَ، محمولاً من لدنها؛ 47 أمّا إذا غابت السيدة لانتي، فإن الكونت يستعمل ألفَ حيلة وحيلةٍ للوصول إليه؛ لكن، يبدو عليه أنه يجد مشقّةً في إسماع كلماته للعجوز. يعاملُه كطفلٍ مُدَلَّل، تُرضي أمُّه نزواتِه أو تخشى عصيانَه. 48 ما حصل قطُّ أن بدا على الكونت لانتي- هذا الرجل، البارد والمُتحفّظ- أنه فهم سؤالاً من أسئلة بعض الفضوليين فُشاةِ الأسرار، الذين يجازفون، وقد حداهم النزقُ، باستخباره عن جَليَّة أمر العجوز. هكذا، بعد العديد من المحاولات، التي لم تؤَدّ - بسبب الحصار الذي يضربه جميعُ أفراد هاتِه العائلة حول الموضوع- إلى أي نتيجةٍ، لم يسْع ولا شخصٌ واحدٌ إلى محاولة الكشف عن سرٍّ مَصُونٍ بقدرٍ خارقٍ، مثل هذا، من العناية. أدَّى الأمر بجوقة الجواسيس والبلداء والساسة في نهاية المطاف، بسبب العجز والهزيمة، إلى ألّا يهتمّوا، أبداً بعد ذلك، بالسر المُلْغز.

49 لكن، ربما حضر، حينئذٍ، في هذه الصالونات الوهّاجة فلاسفةٌ، يُحادثون بعضَهم البعضَ، وهم يتناولون مُثلّجات أو أشربة، أو وهم يضعون على المناضيد (الكونصول)[1] كؤوسَ البونش الفارغة:

- لن أندهش أبداً، إذا علمتُ أن هؤلاء نصّابون؛ أن هذا العجوز، الذي يختبئ ثم لا يظهر إلا في أقصى ساعات الاعتدال والتقاصي المداريين، تبدو عليه سِيماء قاتل..

- أو نصّاب إفلاسات (بنكروتي)[2]؟

(1) **كونصول**: مِنضدة مُلتصقة بالجدار ذات قوائم، شكل من أشكال أساليب التزيين في عهد الديركتوار (الجمهورية الفرنسية الأُولى).

(2) **بَنْكروتي، نصّاب إفلاسات**: ليس المعنيّ هنا المدلول العادي للإفلاس، وإنما يتعلّق بكُلّ فعل أو مجموعة أفعال مقصودة ومنظمة (تسييرية وتدبيرية للنشاط الخاص أو الشركة)، تؤدي إلى افتعال حالة التوقف عن الأداءات أي إلى إفلاس مفتعل (فلا يؤدي ما بذِمّته أو ذمة الشركة إلى المأجورين والمُقرضين والمُموّنين والزُّبناء وغيرهم من الأطراف)، مما يجعل تلك الأفعال أفعال نصب واحتيال وتزوير واختلاس ولصوصية، يعاقب عليها القانون.. من حالات النصب والاحتيال (البنكروت) المثالية والعالمية: مثالا مديري شركة دايو (1999-1998) Daewoo التي وصلت تموّجات نصبها حتى المغرب، وشركة ولدكوم (worldcom 2002-2003).

– لا فرق، إنهما شيءٌ واحدٌ تقريباً. حرمانُ شخص ما من ثروته أسوأُ عليه، أحياناً، من إزهاق روحه.

50 – سيدي! لقد راهنتُ بعشرين لويزة[1] وعادت عليّ بأربعين.

– بِدِيني، يا سيدي! لم يبق على السجاد سوى ثلاثين!

– إذن، انظروا، أيها السادة، إن الاختلاط، هنا، بين الناس لشديد، ولا يُمكننا اللعب في هذا الجو.

– صحيح! لكن، ها هي قد انقضتْ، حوالى ستة أشهر، لم نلمح خلالها الشبحَ، أتعتقدون أنه كائنٌ حيّ؟

– هيي! هاا! هاه! في أفضل الأحوال.

فاهَ بهذه الكُلَيْمات الأخيرة، بجانبي، أناسٌ مجهولون، وهم يغادرون قاعة الحفلات 51 في لحظة، كنتُ قد لخّصتُ خلالها، عبرَ فكرةٍ أخيرة، تأمّلاتي، التي يمتزج فيها الأسودُ بالأبيض والموتُ بالحياة. كان خيالي الأهوجُ المجنون يتأمّل بالتناوب، كعينيَّ، الحفلةَ، وقد بلغتْ أوْجَ بهائها وأبّهتها واللوحةَ الداكنةَ للحدائق. 52 لم أعرفْ مقدار الوقت، الذي انصرمَ، وأنا أتأمّل وجهَيِ العملةِ البشرية. 53 لكن، فجأةً، أيقظتْني الضحكةُ المخنوقة لزوجةٍ يافعة. 54 بقيتُ مشدوهاً لمنظر الصورة المبسوطة أمام مرآي. 55 فكرةُ نصفِ الحداد، التي كانتْ تجول في خلَدي، انفلتتْ خارجةً منه – بفعل إحدى أنْدَرِ نزوات الطبيعة– وهاهي حاضرةٌ أمامي، مُشخَّصةً وحيَّة؛ انبثقتْ منه مثل مِينَرْفَه[2]، الخارجة للتوّ من ذهن جوبيتير[3]: مُكْتملة وقوية؛ كان عمرُها مائة سنة، وفي الوقت نفسه،

---

(1) لويزة: وحدة نقدية ذهبية في فرنسا الملكية إلى جانب الأوقية الفضية. وهي قطعة ذهبية عليها رسم وجه الملوك الفرنسيين من لويس 13 حتى لويس 16. تساوي من 10 إلى 24 ليرة. وقد تعني، بالتوسع، قطعة نقدية قيمتها عشرين فرنكاً – نابليونياً ذهبياً.

(2) مِينَرْفَه: Minerve الخارجة كاملةً مكتملة من دماغ جوبتير. إلهة الأشجار والفنون وآلات الحرب والعلوم والتقنيات. حامية روما. وسيدة الحرفيين والفنّانين. هي ثالثة الآلهة الثلاثة في كابيتول روما، إلى جانب جوبتير وجونون.

(3) جوبيتير: في الخُرافيات الرومانية، يقدَّم كسيد لآلهة السماء، وحاميهم وحامي البشر: =

اثنين وعشريـن سنة. حيةً وميتةً. 56 كان العجوز القميء، الذي انفلت من غرفته، مثلما ينفلت مجنونٌ من محجزه، قد انـدَسَّ خِـلسةً، وبلباقةٍ، خلف سياجٍ من الأشخاص المُصْغِيـن، باهتمام، إلى صوت مَارِيَانِينَه، وهو يُنهي كَـفْتينَة طنكريد[1] 57 بدَا وكأنه خرج من جوف الأرض، تدفعه آلية مسرحية. 58 بقي- كئيباً جامدا- يُشاهد، طوالَ مدةٍ من الوقت، هذه الحفلة التي وصل، ربما، صخَبُها إلى مسامعه. لقد بلغ انشغاله، شبهُ المرَوْبَص، أقصى قدرٍ من التركيز على الأشياء، إلى حدّ أنه كان يوجَد بيـن الناس دون أن يرى الناس. 59 برَز فجأةً، ودنا، دون لياقةٍ، من إحدى أرْوَع نِسوان باريس: 60 راقصةٍ أنيقةٍ وفتيةٍ، ذاتِ ملامح رهيفةٍ وناعمة؛ من هاتِه الوجوه الطريّة جداً كوجوه الأطفال؛ ومن أولئك الصبايا البيض، المُتوَرِّدات والشديدات الرهافة، الضاويات والشفّافات، حتى لئن نظرَ المرءِ إليهن يبدو وكأنه يخترقهن، مثلما تخترق أشعةُ الشمس مرآة صافية. 61 كانا هنا، أمامي، هما معاً، مُتلازمَيـن، مُتلاصقَيـن، إلى حدِّ أن الغريب كان يَفْرك تنورة الغاز[2]، وأطواقَ الزهور، والشعرَ المنفوش قليلاً والحزامَ الهفهاف.

62 كنتُ جئتُ بهاتِه السيدة الشابة إلى حفلة الرقص التي نظمتْها السيدة لانتي. وبما أنها تأتي هذا المنزلَ لأول مرة، فقد غفرتُ لها ضحكتَها المخنوقة. لكنني، أشرتُ إليها بحدّةٍ، ولا أدري بأية إشارةٍ صارمةٍ، شلَّتْها وألزَمَتْها باحترام

= أب الجميع ومُسيّر الكُلّ. من رموزه الصقر والأرز هو نافث الصواعق. أصغر الطيطان، وابن كرونوس وريا، له خمسة إخوة وأخوات، منهم بوصيدون وهاديس وهيرا وديمتريس وهستيا. باسمه يُسمَّى أكبر كوكب في المجموعة الشمسية. تزوّج بالعديد من الإلهات والبشر وأنجب من الجميع الآلهة وأنصاف الآلهة والبشر: منهن أبولون وباخوس وهرقل والمريخ الخ.. معبده الكابيتول في روما. مثيله لدى الهنود "إندرا" ولدى المصريين "رع" ولدى القراطجة "بعل" أو "إلّ".

(1) كَـفْتينَة تانكريد، Tancrède: أوبرا مِـلودرامية شهيرة (1813)، من إبداع الموسيقار الإيطالي الشهير روسيني، إذا كانت الـ تانكريد قد حظيت بشهرة عالمية، فإن مقدمتها "كفتينة"، قد جوبت الآفاق وسيطرت على ألباب جمهور الأوبرا الأوروبي بسرعة. والكفتينـة Cavatine: هي القطعة المدخلية الأحادية الصوت في الأوبرات، والمقصود هنا القطعة الموسيقية التي استهلّ بها روسيني أوبراه المِـلودرامية الشهيرة.

(2) تنورة الغاز: تنورة من نسيج رهيف جداً ورقيق، من القطن والحرير أو الكتان، يظهر شفّافاً، خيوط لحمته متسلسلة، منه الفرنسي والإيطالي.

جارها. 63 جلستْ بالقرب مني. 64 لم يُرِد العجوز التخلّيَ عن هذا المخلوق اللذيذ، فالتصقَ به أيّما التصاق نزَوِي، بعنادٍ أخرس، ودون سببٍ معلَنٍ من تلك الأسباب، التي يتذرَّع بها الطاعنون في السن، وتجْعلُهم أشبهَ بالأطفال. 65 كان مُلزَماً بتناول كرسيٍّ مطوي، لكي يجلس عليه لِصْقَ السيدة الفتاة. كانت أبسطُ حركاتِه مبْصومةً بذلك البطءِ البارد، والتردُّدِ البليد، الذي يُمَيِّز حركاتِ المشلولين. قعَد على كرسيه بِتأنّ وحذرٍ شديد، 66 وهو يُغمغم عباراتِ تذمُّرٍ غيرِ بيِّنة. أشبهَ صوتُه المتكسرُ صوتَ الحجر وهو يسقط في البئر. 67 ضغطت السيدة الفتاة بشدةٍ على يدي، كما لو أنها كانت تبحث عن ضمانةٍ للإفلات من السقوط من أعلى شفير الهاوية. ارتعشتْ 68 حين أدار إليها هذا الرجلُ، الذي تنظُر إليه، عينين بلا حرارة، عينين خضراوين زرقاوين[1]، لا يُمكن تشبيههما بغير الصَّدَف اللؤلؤي القاتم.

69 انحنتْ على أذني، وهمستْ فيها قائلة: - أنا خائفة.

70 أجبتُها: - يمكنك أن تتكلّمي، إن سمعَه ثقيلٌ جداً.

- إذن، فأنت تعرفه؟

- أجل!

71 تشجّعتْ حينئذٍ حتى بلغتْ درجةً كفَتْها لتَتفحَّصَ خلالَ هُنيهة هذا المخلوق، الذي لا اسم له في لغة البشر: شكْلٌ بلا ماهية، كائنٌ بلا حياة، أو حياةٌ بلا حركة. 72 كان قد جرفها سحر هذا الفضول المُتخوِّف، الذي يدفع النساء إلى مُقاساة العواطف الخطيرة، رؤية النُّمور المقيَّدة، والتفرُّج على أفاعي البوة، وهن مرعوباتٍ من كونهن لا يفصلهنّ عنها سوى حواجز واهيَة. 73 في وُسْع المرء أن يلاحظ بسهولةٍ أن قامة العجوز القميء كانت، فيما مضى، عاديةً، رغم أن ظهره قد تقوَّس مثل ظهر مُيَاوِم. دلَّ ضمورُه الأقصى ورهافة أعضائه على أن مقاييس جسده ظلّت، دائماً، فيما سلف، متناسقةً، ممشوقة القَوام. 74 كان يرتدي سروالاً حريريّاً أسودَ، يُهَفهف حول فخذيه، العاريين من أدنى ذرّة من

(1) glauque, le - أخضر مُزْرَق: أخضر مشوبٌ بزرقة.

اللحم، راسماً ثِنْياتٍ، مثل شراعٍ مُنَكَّس. 75 لو قُيِّضَ لأيّ مُشرِّحٍ أن يراه لتعرَّف، بسرعةٍ، على أعراضِ داء الضُّمور الفظيع، وهو يلاحظ الساقيـن الصغيرتيـن، اللتيـن كان يستند عليهما هذا الجسد الغريب. 76 لو رأيتموهما لقُلْتم عظْمتيْن مُتعامِدَتين كصليب على قبر. 77 يغمرُ القلبَ إحساسٌ عميقٌ بالرعب والهلع تجاهَ ذلك الإنسان، حيـن تكشف لك التفاتةٌ حاسمةُ العلامات، التي طبعها تفسُّخ الشيخوخة على هذه الآلة العرضية. 78 كان الشخصُ المجهول يرتدي صدريةً بيضاء، مطرّزةً بالذهب، وفق الزيّ القديم؛ كان لباسُه أبيضَ ناصعاً: صُدْرة (جابو)[1] من الدنتيلة الإنكليزية المُشْبَعة صُهْبةً، تثير نفاستُها حسدَ ملكة، تُشكِّل جبوحاً صفراءَ على صدره؛ لكن هذه الدنتيلة لم تكن زخرفاً يُـزيِّن جسدَه، بقدر ما كانت طَمراً من الأطمار. فوسط الصدرة لمعت ماسة لا تُقدَّر بثمنٍ، كأنها الشمس. 79 هذا البذخ الذي عفَّى عليه الزمن وهذا الكنز المُتأصّل، الذي لا يحظى بذوق، يُبرِزان، إضافةً إلى ذلك، بأفضل الطُّرق، وجهَ هذا الكائن العجيب. 80 كان الإطارُ جديراً حقاً بصورة للوجه (بورتريه). كان هذا الوجهُ الأسودُ ناتئَ التقاسيم، مُخدَّداً ومحفوراً في جميع الاتجاهات: الذقنُ مُقعَّر، الصدغان مُحفَّران، العينان ضائعتان في محجرين مُصفَرَّين. رسمتْ عظمتا اللَّحْيين، اللتان نتأتا بفعل نحافةٍ لا توصف، غارَيْن وسطَ كِلا الخدَّين. 81 تُولِّدُ هذه الاحْدِيدابات والأخاديدُ، حيـن تنيرها أضواءُ القاعة بمقادير متفاوتة، ظلالاً وانعكاساتٍ غريبة، نزعتْ عنه نهائيّاً آخر صفات الوجه البشري. 82 ثم إن الهرَم العجيب قد ألصق، بقوة شديدة، على عظام هذا الوجه أديماً أصفر رقيقاً؛ راسماً في كل مكان منه عدداً عديداً من التجاعيد: إما الدائرية، مثل انثناءات الماء الذي رجَّتْه حصاةٌ رماها طفل، أو المُنجَّمة مثل تشقُّق الزجاج؛ ولكنها كلها غائرةٌ ومضغوطةٌ انضغاط الوريقات بيـن صفحات كتاب. 83 غالباً ما يُقدّم لنا بعض العجزة صوراً وجهيةً (بورتريهات) أبشعَ من هذه؛ لكن ما ساهم، أكثر من غيره، في إضفاء مظهر الكائن الاصطناعي على هذا الشبح، الذي مَثُل أمامنا

---

(1) جابو: Jabot، زينة من النسيج الموصلي أو الدنتيلة مثني أو في شكل أنابيب، كان يرتديه الرجال حتى مطلع القرن 19 فوق فتحة القميص، حول العنق وعلى الصدر. وكانت النساء تزين به قمصانهن أو تنانيرهن الخ.

بغتةً، هو الأحمر والأبيض اللذان يلمعان منه. حاجِبا قِناعِه ينعكس عليهما ضوء مِشكاةٍ، يُوضّح صباغةً متقنةَ الصنع. من حسن حظ النظَر المتألم لهذا العدد الجمِّ من الخرائب، أن جمجمةَ جثته الجنائزية أخفاها شَعرٌ مستعارٌ أشقر، يطلُّ من خلف خُصلاته العديدة زَهوٌ خارق. 84 أضفْ إلى ذلك، أن الغُنجَ النسوي لهذه الشخصية الشبحية وغير الطبيعية كانت تعلن عنه، بما يكفي من القوة، أقراطُ الذهب المتدلّيةُ من أذنيه والخواتمُ، ذاتُ الأحجار الكريمة الباهرة والبرّاقة، التي زيّنت أصابع يديه العظمية، وسلسلةُ الساعة التي يتلألأ بريقها كأحجار كريمة في عقد يُزيّن جيد امرأة. 85 أخيراً، ترْتَسِم على الشفتين الزرقاوين لهذا النوع من الصنم الياباني[1] 86 ضحكةٌ ثابتةٌ ومتوقفة؛ عنيدةٌ وساخرة، مثل ضحكةِ جمجمة ميتٍ. 87 صامتةٌ وجامدةٌ جمودَ التمثال، تنبعث منها رائحةٌ مسكيةٌ، هي رائحة التنانير القديمة، أخرجَها الورثة، أثناءَ جَرْد الممتلكات، من خزائن دوقةٍ[2] تُوفِّيَتْ، 88 إذا التفتَ العجوز بناظريه نحو الحشد الحاضر، بدتْ حركاتُ محجريه، العاجزين عن عكس أيّ بريقٍ، وكأنها من إنجاز آلةٍ خفية؛ وحين تتوقف حركةُ عينيه، فإن من يتفحَّصهما ينتهي به الحال إلى الشك فيما إذا كان قد حرَّكهما أصلاً. 89 أن تَرى إزاءَ هذه الرِّمَّة البشرية امرأةً يافعة، جيدُها وساعداها وترائبها 90 بيضاءُ وعارية؛ أُملوداً أشكالُها الكاملة والمُخضرَّة جمالاً، شعرُها الرائع الإنبات على جبينٍ مرمري، يوحي بالحُبّ؛ ومُقلتاها لا ينعكس النور عليهما، وإنما تُشيعانه بهيّاً، عذباً وزكيّاً؛ خُصلاتُها البخارية ونفَسُها المُعطَّرُ

---

(1) **الصنم الياباني: صنم، دُمية، معبود Idole japonaise**: ينبغي التمييز بين المعنى العادي القديم، والذي يبدو أنه نُسِيَ، والمقصود به التماثيل الدينية اليابانية، وبين المعنى الحديث للعبارة. هذا الأخير يعود إلى ستينيات القرن الماضي، وينطلق من فيلم "**ابحثوا عن المعبود** (المحبوب)" الذي مثّلت فيه سيلفي ڤرطان، ولقي إقبالاً مُنقطع النظير في اليابان، وساعد بشكل كبير على انتشار موضة "اليي يي" الفرنسية في اليابان. من ثَمّ، نشأت فئة من الفنّانين (المُغنّين والراقصين والمُمثّلين والمُهرّجين) المُراهقين والفتيان الذين تسمَّوا بالاسم ذاته، وبهاتِه الصفة تتعاقد معهم الشركات لإنجاز أعمال فنية معينة. المقصود هو المعنى الأول؛ لألوانه وتزييناته الفاقعة والصارخة وبهرجه الثمين.

(2) **دوق، - ة**: duchesse, duc مالك أو مالكة لدوقية كبرى، وهي عبارة عن إقطاعية أو إمارة، يمارس- أو تمارس- عليها سيادته أو سيادتها. أصبحت فيما بعد عبارة عن مرتبة يمنحها الملك الأوروبي لمن يراه أهلاً لذلك.

يبدوان شديدي الوطء جدّاً، وقاسيين جدّاً، وقويين إلى أبعد حدّ، على هذا الشبح، على هذا الإنسان الذي تفسَّخ واستحال غُباراً: 91 آه! إنه، حقاً، الموتُ والحياة. فكْري، فسيفساءُ عربيةٌ مجنَّحة الخيال، مخلوقةٌ خُرافيّة، نصفها بشِعٌ وصدرها ربانيٌّ الأنوثة.

حدَّثتُ نفسي: - لكن، رغم كُلّ ذلك، غالباً ما تنعقد في هذا العالم زيجاتٌ كهاتِه.

92 صاحت المرأة اليافعة فزِعةً، 93 وهي تضغط عليّ، كأنها تتأكّد من ضمان حمايتي لها: - تفوح منه رائحة المقبرة! وأفصحتْ لي حركاتُها المضطربة الصاخبة عن رعبٍ فظيعٍ استبدّ بها. 94 ثم استأْنَفتِ القول: «إنها رؤية بشِعةٌ شنيعة. لقد بلغ بي الانزعاج حدَّه. لا أستطيع البقاء هنا طويلاً. إذا ما نظرتُ إليه ثانيةً، فسأعتقد أن الموت ذاته جاء يطلبني. لكن، أهو حيّ؟».

95 وضعتْ يدها على الظاهرة 96 بتلك الجسارة التي تستمدّها النسوةُ من عنف رغباتهن؛ 97 غير أن عرَقاً بارداً نزَّ من مسامّ جسدِها، فما كادت تمسُّ العجوزَ، حتى سمعتْ صرخة كصوت الخشخيشة[1] انفلتَ هذا الصوت حادّاً، إذا ما كان صوتاً فعلاً، من حنجرةٍ جافةٍ أو تكاد. 98 ثم تلا هذه الصيحةَ للتو كُحيْحةٌ واهنةٌ مثل كحّة الطفل، متشنجةٌ وذات جرْسٍ خاص. 99 ما أن بدَر منه هذا الصوتُ حتى اتجهتْ إلينا أنظار مَارِيَانِينَه وفِليبُّو ومدام دي لانتي. نظراتٌ كأنها نصالُ البروق. ودّت السيدةُ اليافعةُ لو أنها غرقتْ في قاع السِّين. 100 أمسكتْ بذراعي وجرَّتْني نحو صالون صغير [بودوار][2] أفسحَ الجميع، رجالاً

(1) الخشخيشة **la crecelle**: جرس من خشب وصنع خاص.

(2) بودوار **Le boudoir**: حجرة، أو قاعة، صغيرة: أ - معزل، حجرة استقبال صغيرة، كانت تُخصَّص للنساء كي يَنعزلن فيها عن الرجال، الذين يحتلّون قاعة الاستقبال الكبرى؛ ب - كل قاعة صغيرة مُخصّصة للانعزال والحميمية. اشتهر هذا الاسم بالإيحاء الذي استمدّه من أجواء البودوار التي وصفها المركيز دو ساد في كتابه **الفلسفة في البودوار**: الممارسات الجنسية الماجنة (السادية) والمناقشات الفكرية (الأخلاقية والسياسية) والفلسفية المُتحرّرة من كل القيود.

ونساءً، لنا الممرّ. لما وصلنا إلى آخر شُـقَق الاستقبال، دَلفنا إلى حجرةٍ صغيرةٍ نصف دائرية. 101 ارتمتْ رفيقتي على أريكةٍ، وهي ترتعش فزَعاً، دون أن تشعر بالمكان الذي حلَلْنا به.

102 خاطبتُها: - سيدتي إنك حمقاء.

103 ردّتْ عليَّ بعد هُنيهةٍ من الصمت، كنت أتأمّلها أثناءها: - 104 لكن، هل الخطأ خطَئي أنا؟ لماذا تترك السيدةُ لانتي أشباح الموتى يتسكّعون في قصرها؟

105 أجبتُها: - ما هذا! يكفي أنك تفعلين ما يفعله البُلداءُ، تجعليـن من عجوزٍ تافهٍ شبحاً.

106 ردّتْ علي بتلك الهيئةِ المُهيمِنَة المستهزئة، التي تجيد كلُّ النساء لبوسَها، حينما يُردْن أن يكنَّ هنّ المُصيبات:

- أُصْمُتْ. 107 ثم صاحت، وهي تنظر حواليها: «- يا لها من حجرة استقبال جميلة! الساتانُ[1] الأزرق اللامع الصقيلُ يجترح المعجزات دائماً في تزييـن الجدران والأرضية. تُـرى أهو جديد؟» .أضافت، وهي تنهض للتوجه نحو اللوحة البديعة التأطير: - 108 «آه! يا لها من لوحةٍ رائعة!».

بقينا فترةً نتأمّل هذه التُحفة العجيبة، 109 التي يبدو أن ريشةً غيرَ طبيعيةٍ رسمتْها. 110 تُمثّل اللوحةُ أدونيسَ[2] مُتمَدِّداً على أديمِ أسد. 111 المصباح المُعلّق وسط الصالون الصغير داخلَ آنيةٍ من المرمر، كان يضيء حين ذاك اللوحةَ

---

(1) **ساتان، الـ** - قماش من الحرير الرهيف، الأملس، الناعم، الليـّن، اللامع. لحمته المتراصة بشدة لا تظهر على السطح. يستعمل كتبطيـن للألبسة. واللفظ في أصله نسبة لمدينة الزيتون "كسيان- تون"، حيث كان يُصنع. ولما انتقل صنعه إلى الغرب، اشتهر منه ساتان ليون، فرنسا.

(2) **أدونيسَ**: Adonis: من الاسم السامي "**أدوناي**"، معناه بالفينيقية (السيد أو اليسير). هو من الأوجه المُعقدة جداً في تاريخ الديانات المتوسطية والسامية والعربية. فيه من تموز وأوزريس والرب اليهودي وغيرهم الشيء الكثير. أما في الخُرافات الإغريقية فهو إله الرغبة والجمال: وليدُ سِفاح من سينيراس ملك قبرص وابنة هذا الأخير، المسماة ميرا، التي مُسِخت إلى شجرة المر، عقاباً لها على فعلتها الشنيعة. لما نشأ بدا في =

بنورٍ خافتٍ لطيفٍ، سمح لنا أن نتمتّع بكُلّ مناحي جمالها.

– 112 أيوجد على ظهر البسيطة كائنٌ بمثل هذا الكمال؟! بهذا سألتْني 113 ثم أضافت، بعدما تفحّصتْ، ليس بدون ابتسامةِ رضىً عذبةٍ، بهاءَ وروعةَ الأطراف والانحناءات: من الجِلسةَ إلى اللون والشعرَ، كُلَّ شيء، كُلَّ شيء.. أضافتْ، بعدما تفحّصتْه تفحُّصَها لإحدى غريماتها:

– 114 إنه أجمل بكثيرٍ من أن يكون رجلاً.

115 أوه! كم بلغتْ، آنذاك، عظمةُ إحساسي بآثار تلك الغيرة، 116 التي حاول شاعرٌ، دون أدنى نجاح، إقناعي باعتقاده الراسخ في صحتها! حسدُ النقوش واللوحات والتماثيل؛ حيث يبالغ الفنّانون في تمثيل الجمال البشري، بناءً على المذهب الذي يدفعهم إلى وضع كُلّ شيءٍ موضع النموذج المثالي.

117 أجبتُها: – إنها مُجرّد صورةٍ من إبداعِ مهارة ڤيان[(1)] 118 لكن هذا الرسام العظيم لم يسبقْ له أن رأى الأصل قطّ. سيتضاءل مدى إعجابك، ربما، عندما تدركين أن هذا التمرين على الرسم أُنجِز بناءً على تمثالِ امرأة.

= غاية الجمال، حتى عشقته الإلهة **أفروديت**. ولكي تحميه وتطمئن عليه وضعته في صندوق وسلّمته إلى من تستأمنها عليه، وهي **برسيفون**، غير أن هاتِه بدورها عشقته. تنازعتا عليه. مما استدعى تدخل **زيوس** ليقضي بينهما؛ فحكم عليه بقضاء ثلث السنة مع واحدة، والثلث الثاني مع الأخرى، والثالث مع من تختارها نفسه. إن تاريخه في المعتقدات السامية والمتوسطية أعقد وأثرى من حكاية مبسطة كهاتِه. موضوعة **"الأدونيس"** في تاريخ الفنون المُختلفة، مجتمِعةً وكُلّاً على حدة، وفي الآداب، مُتشعّبة. للوحة **الأدونيس** في قصة **صرّازين** موقع مركزي.

(1) **ڤيان** Vien: يوسف- ماري ڤيان الأكبر (1716–1809)، وهو الأب، رسّام ونقّاش، كان رسّام الملك الفرنسي في عهده. سافر إلى روما حيث درس الفن وتأثر بثقافتها وحركتها الفنية. فيها تشبّع بأصول الفن القديم وتولّد لديه ميل قوي نحو الاتّباعية (الكلاسية) الجديدة، منظّرٌ كبير، لكن فنه دون نظرياته؛ ولذلك ربما تجاوزه تلامذته، مثل جاك لوي داود. حمل ابنه (1761–1848)، الاسم نفسه، تتلمذ على يد والده، فتخرّج رسّاماً ومثّالاً إذن، فڤيان الذي استعان به صرّازين في عملية الاختطاف، هو الأب، لأن الابن كان عمره يوم الحادثة حوالى تسع سنوات؛ وهو يعرف جيداً زَمبينِلّا، أما الابن فهو الذي لا يعرفها والذي لم يسبق له أن رأى الأصل، وبالتالي هو =

– 119 لكن، من هو؟

تردّدتُ، فأردفتْ بحدةٍ: – أريد معرفة جلّية الأمر.

120 قلت لها : – أظن أن هذا الأدونيس يمثل أ..ـ حَـ...ـد... أقرباء السيدة لانتي.

121 قاسيتُ آلامَ رؤيتها غارقةً في تأمّل هذه الصباغة. جلستْ بهدوءٍ صامت. قعدتُ بجانبها وأمسكتُ بيدها، دون أن تشعُر بشيء! لقد تملّكتْها الصورةُ ونسِيَتْني! (122) حينئذ، تردّدَ في أبهاء الصمتِ الرائن حولنا الوقعُ الخافتُ لخطوات امرأة، تُحْدِث روبتُها هفهفةً وحفيفاً. 123 رأينا الشابة مَارِيَانِينَه داخلةً، وسماتُ البراءة تزيدها إشراقاً على إشراق، أكثر مما تُضفيه عليها أناقتُها ونضارةُ زينتها؛ تسير على مهلٍ، وتسند بعناية الأمّ الحانيَة وبِرّ البنت الصالحة، الشبحَ المرتديَ لِـتلباس، الذي كان قد أجبرَنا على الهرب من قاعة الموسيقى والرقص. 124 كانت تقوده، وهي تنظر إليه بنوعٍ من القلق، يضع قدميه الواهنتيـن على الأرض بتَمهُّل. 125 وصَلا معاً، بعدَ عناءٍ شديد، إلى باب مخفيٍّ بسجادة جدارية. 126 هناك، طرقتْ مَارِيَانِينَه البابَ طرقاً خافِتاً. 127 فجأةً، ظهر بقدرةٍ سحرية، رجلُ ضخم الجثة، فظّ، نوعٌ من الجنِّيّ الأليف. 128 قبل أن توْدع العجوزَ لعناية هذا الحارس الأعجوبة. 129 قبّلتِ الفتاة اليانعةُ، ببالغ الاحترام، الجُثّةَ المتجوّلة؛ ولم تخْلُ ملامستُها الطاهرةُ من ملاطفةٍ سخيّة، لا يمتلك سرَّها سوى بضعِ نساءٍ محظوظات.

– 130 آدديو، آدديو! قالتْها له بأروع تموُّجات صوتِها الفتيّ.

131 بلْ ذهبتْ إلى حدّ أن أضفتْ على المقطع الأخير جملة نغماتٍ متلاحقةٍ بسرعةٍ وروعةٍ وإتقانٍ فتّان؛ لكن، بصوتٍ خافت، كما لو أنها كانت ترسم بوحَ قلبها بعبارةٍ شعرية. 132 تسمّر العجوز، وقد انتابتْه فجأةً إحدى الذكريات، على عتبة هذا المَخْبأ السري. تناهتْ، حينئذٍ، إلى أسماعنا، بفضل الصمتِ العميقِ

= الذي يُمكن أن يكون قد صبغ لوحة أدونيس، التي أعجبت السيدة دوروشفيد، معتمداً في ذلك على التمثال المرمري. حقا إنه مفعول واقع يوازي الواقع.

المُخيّم على المكان، التنهيدةُ الحرّى العميقةُ التي انقلعتْ من صدره .133 خلَع أجملَ خاتَم من بين الخواتم العديدة، التي كانت تُثقل أصابعَه الشبيهة بأصابع هيكلٍ عظميّ، ودسَّه في صدر مَارِيَانِينَه. 134 شرعتِ الفتاة الحمقاءُ في الضحك، تناولت الخاتمَ، ألبسَتْه أحدَ أصابعِها من فوق القُفّاز، 135 وانطلقتْ تجري مسرعةً بحماسٍ نحو قاعةِ الحفلة، التي كان قد دوَّتْ فيها، حينئذٍ، مقدماتُ رقصة المواجَهة[1] 136 لمحتْنا. فقالتْ، وقد تورّد خداها:

- آه ! لقد كنتما ها هنا؟

بعدما تفرَّستْنا بناظريها، وكأنها تسْتفْسرنا؛ 137 جرتْ نحو مُراقِصها، بالنَّزَق البريء المُميّزِ لعمرها.

138 سألتْني مرافقتي الشابة: - ماذا يعني هذا؟ هل هو زوجُها؟ 139 أظنّني أحلم. أين أنا؟

أجبتُها: -أنت! أنت، يا سيدتي المُهْتاجةُ، يا من تعرفين جيداً أدقّ العواطف، وتبرعين في تنمية ألطفِ الأحاسيس والأهواءِ في قلب الإنسان، دون قتلها، ودون أن تجرحيه منذ أول يوم، أنت التي تُواسين شقاواتِ القلب، وتقرنين الذهنَ الباريسيَّ إلى الروحِ المتحمسة الجديرة بإيطاليا وإسبانيا..

لاحظتْ جيداً أن لغتي شابتْها سُخريةٌ مُرّة. قاطعتني حينها دون أن يبدوَ عليها أنها انتبهتْ إلى ذلك، لتخاطبني:

- إنك تُفضّلُني على مقاسك. يا له من استعباد فريد! أتريد ألاّ أكون أنا؟

صرختُ مرعوباً من موقفها القاسي:

- أوه! لا أريد شيئاً. 140 أحقّاً تودّين، على الأقل، الإصغاء لرواية هاتِه العواطف الجارفة التي ولّدتْها في قلوبنا نساءُ الجنوب الفاتنات.

(1) رقصة المواجَهة: **La contre danse**. تحريف فرنسي للفظ الإنكليزي **country dance**: رقصة البادية؛ يواجه فيها أزواج الراقصين، حوالى الثمانية، بعضهم البعض لتأدية أشكال وصور الرقصة.

–141 إيه، أجل! ثم ماذا بعد؟

– إيه، ماذا بعد؟ حسناً، سأذهب عندك،إذن، غداً مساءً، حوالى التاسعة، وأكشف لك عن سرّ اللُّغز..

142 أجابتْني وقد اعترتْها فورةُ التمرّد: – لا. لا، أريد أن أعرف جليَّة الأمر حالاً.

– لم تتكرَّمي عليّ، بعدُ، بحقّ طاعتِك، حينما تقولين: أريد.

143 ردّتْ بغُنج اليائس: – حالاً. تستبدُّ بي رغبةٌ عارمةٌ لمعرفة السرّ الآن. أمّا غداً، فقد لا أُعيركَ أدنى انتباه.

144) ابتسمتْ وافترقنا؛ هي تتحلّى، دائماً، بالاعتزاز بذاتها. شديدة الصلابة. وأنا حالي، خلال هذه اللحظة أكثر من أيّ وقت مضى، يُثير السخرية دائماً. تجرَّأتْ على رقص الفالس[1] مع مرافقٍ عسكريٍّ يافع. بقيتُ، أنا، تارةً، غاضباً وتارةً مغتاظاً، عابساً، مفتوناً، مُتولّهاً. تنهشُني الغيرة.

145) قالت لي لما خرجتْ من البال:

– إلى غدٍ، حوالى الثانية زَوالاً.

146) قلتُ في خاطري: –لن أذهب. سأهجُرك. إنك طائشة، رعناء وغريبة الأطوار ألفَ مرةٍ ربما أكثر مما أتخيّل.

* * *

147 في الغد، كنا أمام نارٍ زاهرة، 148 في قاعة استقبالٍ أنيقة، جالسَيْن معاً؛ هي على أريكةٍ ثنائية؛ وأنا على وساداتٍ تحتَها؛ أكاد أجلس في مستوى قدميها، وعيناي أسفل من عينيها. الشارعُ صامت. المصباح يشعُّ ضوءاً خافتاً. لقد كانت أمسيةً من تلك الأماسي التي تستلِذُّها الروح؛ لحظةً من اللحظات التي لا تُنسى

(1) الفالسة: La valse: رقصة بثلاث لحظات، يدور خلالها أزواج الراقصين المتشابكين حول القاعة: فالسة دائرية؛– بطيئة؛– عكسية؛ – ڤيينا؛– فالسة مُتردّدة بخطوة إلى الأمام وأخرى إلى الوراء. وقد تأتي بمعنى القطعة الموسيقية الثلاثية الأزمنة، التي لا تُعدّ للرقص.

أبداً؛ لحظةٌ تمرّ في أمنٍ ورغبة؛ وتبقى روعتُها على الدوام، فيما بعد، مصدراً من مصادر الحسرة، حتى حينما نكون سُعداءَ جداً. من يقدر أن يمحوَ الأثرَ العميق لأُولَى توسُّلات الحب.

- 149 أبداً. ها أنا ذا أصغي إليك.

- 150 لكنني لا أستطيع الشروع في المغامرة. إنها خطيرةٌ في بعض مقاطعها على الراوي. ستُشْكِتِينني إذا ما تحمَّستُ.

- 151 تكلَّم.

- 152 سمعاً وطاعة.

153 استأنفتُ بعد استراحةٍ قصيرة: - كان إرنست يوحنا صرّازين[1] الابنَ الوحيد لوكيل الفرانش كومتي[2] ربح أبوه، بما يكفي من الشرعية، ريعاً قدرُه حوالى ستة إلى ثمانية آلاف ليرة[3]، ثروة عاملٍ شرعيٍّ، كانت تُعْتَبَر في القديم ثروةً طائلةً عند أهالي البروفانس[4] وبما أن المحاميَ العجوزَ لم يلد سوى ذلك

(1) صرّازين: **SARRAZINE** مؤنث **SARRASIN**، وتعود الصيغة إلى استعمال روماني ولاتيني قديم. من أشكاله القديمة في اللاتينية SARACENI، كمقابل للعربية «شرقيون وشرقيين». وهي الصيغة التي تحوّلت في الفرنسيةَ إلى SARRASIN: الاسم الذي أطلقه الفرنجة واللاتين على «العرب» منذ احتكاكهم بهم، وخلال حروبهم معهم في فرنسا منذ القرن الثامن. وستعمل، من ناحية أخرى، نعتا لمسميات عديدة، كالقرميد، والقمح الأسود، واسماً لمزلاج، الخ. اللفظ تراوح إملاؤه في الفرنسية بين الزاي Sarrazins وتارة السين Sarrasins. والشواهد على ذلك كثيرة. كتبنا السين الأُولى صاداً للتفخيم الظاهر في نطقه العادي.

(2) **الفرانش كومتي**: منطقة فرنسية تضم أربع مقاطعات (هي **الدوبس**، **الجورا**، **الصون العليا**، **وبلاد البلفور**)، وعاصمتها **بزانسون**. وهي في صورتها الحالية لا تختلف، إلا قليلاً، عن المنطقة التاريخية المسماة بالاسم نفسه.

(3) **ليرة**: وحدة نقدية حسابية استعملت في فرنسا الملكية، وبقيت رائجة حتى بعد فرض اللويزة الذهبية والأوقية الفضية رسمياً. تساوي 453، 59 غرام، أو 16 أونصه. - عملة فرنسية قديمة للحساب، قيمتها حوالى ليرة فضية، أصبحت تساوي، بعد تبني النظام المتري، أقل من خمسة غرامات.

(4) **البروفانس**: في الفرنسية تعني: الناحية، الجِهة، أو المقاطعة، في مقابل العاصمة =

الابن، فقد قرر ألّا يدَّخر أيَّ جهدٍ في تربيته. كان يأمُل أن يجعل منه قاضياً، وأن ينعم بعمرٍ طويل حتى يشاهد بأم عينيه، في مغربِ حياته، حفيدَ ماثِّيو صرّازين، الحراث في بلدة سان دي[1]، جالساً على الزنبق الملكي[2]، وينام في الجلسة تبجيلاً لعظمة مجدِ المحكمة الإقليمية العُليا؛ إلا أن الربّ لم يُـنعِم بهذه الفرحة على السيد الوكيل.

154 أوْكَـل الأبُ فتاه صرّازين، وهو لا يزال في مَـيْعة الصِّبا، لعُهدة الآباء اليسوعييـن[3] 155 وقد أبان الفتى، مُبكراً، عن قدرات شغبٍ نادرة. 156 وعاش طفولة الفتى الموهوب. 157 لم يُرِدْ أن يدرس إلا وَفقَ مزاجه. غالباً ما يثور، ويقضي الساعات الطوالَ مستغرقاً في تأمّلاتٍ غامضة، منشغلاً، تارةً، بمراقبة رفاقه وهم يلعبون، وتارةً يستغرقُ في تمثُّل أبطال هومِروس[4] 158 ثم يلعب، إذا ما حصل له، أحياناً، أن انخرط في اللعب، بحماسٍ منقطع النظير. إذا ما نَشبتْ بينه

= الحضارية الأوروبية (باريس وضواحيها). ومن هنا تستمد إيحاءاتها.

(1) **سان دي**: Saint-Dié: بلدة في الفوسج تابعة، وفق التقطيع الفرنسي الحالي، لمنطقة اللّورّين، لكنها قريبة نسبياً من حاضرة بزانصون.

(2) **الزنبق الملكي**: رسم تزييني للأثواب والقماشات الملكية والإدارية في فرنسا، يرمز إلى سلطان الملك.

(3) **آباء اليسوعيون، الـ -**: "**جماعة المسيح**" طائفة دينية تأسست سنة 1540 في فرنسا. أصبحت قوة دينية وسياسية، تحكّمت في تسيير مُختلف الشؤون الدينية والتعليمية؛ ومن ثَمّ السياسية والعلمية والثقافية والاقتصادية والمالية والإعلامية. ارتبطت الطائفة بالطبقات العليا،. تكفّلت بتربية أبناء هاتِه الأخيرة وتكوين رجال الدين (من دُعاة، وُعّاظ، قَساوسة، معلميـن ومُبشّريـن رافقوا التوسع المسيحي والفرنسي عبر أرجاء المعمورة؛ بل وسبقوه كرُوّاد..). وتحكّموا في دواليب السلطة والحكم. اشتهروا بالتضلّع في العلوم والمهارة والحذق في العمل. اتهموا، من جِهة أخرى، بالرياء والزندقة والنفعية ("الغاية تبرر الوسيلة، هذه هي أخلاق اليسوعييـن"، جورج صاند 1855). من مواقفهم، مثلاً، أنهم عملوا ما في وسعهم لاستصدار قرار بإدانة رسمية لفلسفة ديكارت.

(4) **هوميروس**: **Homeros**، شاعر إغريقي عاش في أواخر القرن الثامن ق.م. تقول الروايات إنه كان أعمى، يلقب بـ "**الشاعر**". تنافست كثير من مدن الإغريق (كولوفون، سيمي، سميم، شيوس...) على ادّعاء انتمائه إليها. هل كان شخصية حقيقية أم منتحلة؟ سؤال لم يكف عن التردّد منذ البدء. هناك من ادَّعى أنه رهينة بابلي (ألا يعني لفظ "هوميروس" الرهينة). إليه تُنسَـب ملحمتا اليونان الشهيرتان: **الأوديسة والإلياذة**، اللتان لم تكفّا =

وبين أحد زملائه معركةٌ، فقلّما تنتهي بدون دم مسفوح؛ فهو يعضُ، إذا كان الأضعف. 159 طبعُه العجيب، الذي جعله، تارةً، فاعلاً، وأُخرى مُنفعلاً، مرةً بلا كفاءاتٍ، وثانيةً خارقَ الذكاء، 160 أخافَ أساتذتَه منه بقدر ما أشاع الخوفَ في نُفوس أترابه. 161 عوضَ أن يُركّز على تلَقُّن مبادئ الإغريقية، كان ينخرط في تصوير الأب المُبجَّل، الذي يُفسّر لهم مقطعاً من تيوسيدوس[1] ويُخطط صوراً لمُعلّم الرياضيات والأبِ مديرِ الدروس ولأعوان الخدمة والمُصحِّح، ويُلطِّخ الجدرانَ برسومٍ وتخطيطاتٍ غير مُحدَّدة المعالم. 162 عِوَضَ إنشاد الأمداح تمجيداً للرب في الكنيسة، كان يلهو خلال الشعائر بتمزيق مقعد، 163 أو ينحَت، إذا ما اختلس قطعةَ خشبٍ، صورةَ إحدى القدّيسات. وإذا لم يتوفّر لديه خشبٌ أو حجرٌ أو قلمُ رصاصٍ، جسّد أفكاره في لباب الخبز. 164 فإما أن يُقلّد شخوص اللوحات التي تُزيّن جناحَ جوقةِ الترتيل، وإما أن يختلِق شُخوصَه؛ تاركاً دائماً في موضِعه تخطيطاتٍ أوّليةٍ لصورٍ وتماثيل خامّ؛ طابعُها الفاسقُ يُرسِّخ اليأس لدى الآباء الأكثر شباباً، ويؤدي التَّمعُنُ فيها بالآباء اليسوعيين الشيوخِ إلى الابتسام. 165 أخيراً، إذا صدقنا النشرةَ الإخبارية للمعهد الذي درس فيه، فقد طُرِد، 166 لأنه نحَت من عود حطبٍ كبير - وهو ينتظر، ذاتَ جمُعةٍ مقدّسةٍ، دورَه للمثول عندَ كرسي الاعتراف- تمثالاً له شكل المسيح. إن انعدام الورع المنقوش في هذا التمثال كان قوياً إلى درجة لا يُمكن معها إلا إنزالُ العقوبة بالفنّان. ألَمْ يتجرَّأْ على وضع هاتِه الصورة المتوسطة الوقاحة فوقَ بيت القربان[2]

= عن تغذية الخيال الغربي حتى اليوم، ولم تكفّا عن أن تكونا أهم مصادر إحالات مِخياله وتفكيره ورمزياته. تنسب إليه أشعار هجائية وهزلية أخرى.

(1) **تيوسيدوس**: **Thucydide** مؤرخ يوناني حقيقي (460 ق.م.- 400 أو 395 ق.م.)، سليل عائلة ثرية أرستقراطية. هيأته تربيته ليتحمل مسؤوليات الحكم. لكن انتقال أثينا من عهد الازدهار والرُّقي والقوة إلى مرحلة الحياة في ظلّ احتلال سبارطة لها، أثّر على حياته الخاصة وتوجّهاته. شارك في الحرب وسجّل الفصول التي عايشها، معتمدا على شهادات الطرفين. نُفِيَ من أثينا بتهمة الخيانة؛ عند عودته، بعد عشرين سنة، اغتيل. **خينوفون** (اكسينوفون) هذب مسوّدات **تيوسيدوس**، وأكمل ما كان ناقصاً بصدد الفترة من سنة 411 ق.م. حتى حوالى 404. ق.م.

(2) **بيت القربان**: **le tabernacle**: معنيان أساسيان: أولهما، عبراني (خيمة) ويهودي =

167 لجأ صرّازين إلى باريس هارباً من تهديداتِ 168 لعنة الأب؛ 169 مُتَسلّحاً بإحدى هاتِه الإرادات القوية التي لا يُثنيها أيّ عائق. لبّى ناديَ عبقريتِه ودخل معملَ بوشردون[1] للنحت. 170 يعمل طَوالَ النهار، وفي المساء، يذهب لِيتسوَّل ما يسدُّ به رمقَ جوعِه. 171 سرعانَ ما تنبّأ بوشردون - وقد أثار إعجابَه تقدّمُ الفنّان الفتيّ وذكاؤه- 172 بمدى البؤس الذي كان يُقاسيه تلميذُه؛ فأغاثه، وأحاطه بالعطف، وعامَله معاملةَ الوالد للولَد. 173 ثم، لما تجسّدتْ عبقريةُ صرّازين 174 في عمل من تلك الأعمالِ الفنية، التي يتجلّى فيها صراعُ الموهبةِ المستقبلية ضدَّ فوَرانِ الشباب، 175 حاولَ بوشردون المفضالُ أن يعيده إلى عناية الوكيل العجوز. سكَنَ حنقُ الأب أمامَ سلطةِ النحات الشهير. هنَّأتْ بزانسون[2]، عن بَكرةِ أبيها، نفسَها على إنجابِها لشخصيةٍ ذات مستقبلٌ عظيم. عمِل الوكيلُ، الممارسُ البخيلُ - خلالَ المرحلة الأُولى من النشوة التي غمَره بها تملُّقُ كبريائه- على توفير الإمكاناتِ الكفيلة بإظهار ابنه بالمظهر الرفيع في المحافل العامة. 176 الدراساتُ الطويلة الأمد والشاقّةُ في النحت، التي فرضها بوشردون على صرّازين، 177 روّضتْ لمدةٍ طويلة، الطبعَ المُتهوّرَ لعبقريته الوحشية. لقد تكهّن بوشردون بمقدار العنف الذي تنطلق به العواطف من أغلالها في هذا الروح اليافع، 178 الذي يُحتَمَل أن يكون أكثرَ عنفاً وقسوةً من عواطف مايكل

= (خيمة حفظ المواد المقدسة)، خاصة؛ والثاني مسيحي كاثوليكي: ويعني اللفظ، بحسب هذا الأخير: خزانة من مرمر أو خشب أو معادن نفيسة، تحتلّ وسط المذبح في كنيسة، تُخزَن فيها حقة القربان وتُغلَق بالمفتاح.

(1) **بوشردون، إيدمي**: Bouchardon, Edmé نحّات فرنسي شهير (1698-1762). أنجز أعمال نحت مُتميّزة وتُحفاً فنية. منها ما يُزيّن قصر فرساي. رشحته أعماله المتميزة لأن يصبح نحّات الملك، وعضواً في الأكاديمية، وأستاذاً للنحت. من أعماله الشهيرة: **"نافورة الفصول الأربعة"، "تمثال لويس الخامس عشر و"الحب ينحت قوسه من هراوة هرقل**

(2) **بزانسون**: Besançon: مدينة لها تاريخ قديم؛ منذ العهد الغالي- الروماني. لعبت أدواراً مهمة في تاريخ المنطقة. وهي اليوم، جماعة في شرق فرنسا، عمالة في مقاطعة **الدوبس**، وعاصمة لناحية **الفرانش كومتي**. مقر للأكاديمية وللإقليم الكنسي. (انظر "الفرانش كومتي").

أنجلو[1]؛ فخنق طاقتَها بإخضاعها لثِقَل الأشغالِ المتواصلة. نجَح في كبْح جماحِ الاندفاعِ الخطير، الذي اتَّصف به صرّازين، ضمنَ حدود الاعتدال، سواء بمنعِه من العمل أو باقتراح تَسْلِيَاتٍ عليه، كلّما رأى أنه قد جرفَتْه فورةُ فكرةٍ ما، أو أن يُفَوّض إليه إنجاز أشغالٍ بالغة الأهمية، كلما رآه مقبلاً على الارتماء في أحضان الضياع. 180 إلا أن اللطافةَ كانت، دائماً، إزاءَ هذا الروح المُشتعلِ حماساً، أقْدرَ الأسلحةِ جميعِها، ولم يستطع المُعلّمُ أن يفرض كُلَّ تلك السيطرة على تلميذه إلا بتأجيجه للاعتراف بالجميل من خلال طيبوبته الأبوية.

181 في الثانية والعشرين، تخلَّص صرّازين قسْراً من التأثير المُنْقِذ، الذي مارسه بوشردون على تقاليده وعاداته. 182 تحمَّل أوزارَ عبقريتِه، لمّا حازَ جائزةَ النحت، 183 التي أسّسَها المركيز دو مأريني[2] شقيقُ السيدة بومبادور[3]، الذي

---

(1) **مايكل أنجلو**: Michel-Angelo فنّان معماري ونحّات ورسام وشاعر إيطالي من عصر النهضة (1475-1564). تركّزت أعماله الفنية في فلورنسا وروما. ولكنها طبعت بمياسيمها الخالدة كُلّ مناحي الفن الغربي إلى حدّ الآن. جُلّ أعماله مستوحاة من المخيال الديني (العهد القديم والحديث) ومن التراث اليوناني-الروماني. المعرفة به وبفنّه تُعدّ من أساسيات الثقافة الحديثة. **مثال على أعماله: جدارية تزيين سقف مصلى الكنيسة السداسية في الفاتيكان**. وفيها تظهر لوحة بدء الخليقة.

(2) **المركيز دو مأريني**: - **بواسون دو ڤالديير**، **السيد آبل فرنسوا** Abel-François Poisson de Vandières الملقب **بمركيز دو مأريني**، شخصية واقعية، عاش بين سنتي 1727-1787) شقيق السيدة دو بومبادور، التي كانت السيدة الرسمية للويس الخامس عشر. فعل الكثير من أجل الفنون. هو وإن كان قد نشأ في بيئة رجال المال والأعمال، فقد تقلّد لمدة اثنين وعشرين سنة منصب المدير العام للبنايات والفنون والأكاديميات والحدائق والمصانع التابعة للملك. اشتهر بمجموعته النفيسة من الأعمال الفنية الرائعة والنادرة التي انتقاها بعناية. لا يزال محط اهتمام ودراسات حتى اليوم (انظر أعمال **آلدن غوردن**، أستاذ تاريخ الفنون في معهد الثالوث هارتفورد، كنكتوت- الولايات المتحدة - ألّف عنه كتاباً عنوانه: **مجموعات الماركيز دو ماريني الفنية ومنازله**، لوس أنجلوس، 2003).

(3) **السيدة دوبومبادو**: - **بواسون دو ڤالديير** Poisson، **السيدة جان أنطوانيت** -: زوجة **نورمان ديتيول**، مركيزة دو بومبادور (1721-1764). إحدى أشهر سيدات الطبقة الراقية في فرنسا. كانت محظية **لويس الخامس عشر**. تنحدر من أصول برجوازية غير نبيلة. والدها حُكم عليه بالنفي إلى ألمانيا، بسبب ارتكابه لجرائم مالية، وارتبطت والدتها بأحد =

طالما بذل الغاليَ والنفيسَ من أجل الفنون. 184 أطرى ديدرو[1] على تمثال تلميذ بوشردون، معتبراً إياه رائعةً فنية. 185 لم يَخْل إحساسُ نحّات الملك من عميق الألم، وهو يرى شاباً حدَثاً - 186 وقد رعى بنفسه، وَفقَ المبادئ، جهلَه العميقَ بأمور الحياة- يرحل إلى إيطاليا.

187 ظل صرّازينُ، طيلةَ ستِّ سنين، محميَّ بوشردون .188) أصبح منذ ذاك الوقت، مثلما كان كنوفا[2]، مُتَعصِّباً لفنه، ينهض باكراً، يدخل المعملَ ولا يغادره إلا بعد حلول الليل. 189 لا يعيش إلا مع مُلْهِمته. 190 إذا ما حصل أن ذهب إلى الكوميديا الفرنسية[3] فبِحَثٍّ من معلمه، الذي يجرُّه إليها جرّاً. كان يحسّ بانزعاجٍ

= كبار الأغنياء، الذي تكفّل بتربية أبنائها وتعليمهم أرفع تعليم وتربية، بمقاييس ذلك العصر. وزوّج الفتاة إلى أحد أقربائه الأثرياء. كانت تُعتبر جميلة وفاتنة، عاقلة، عاشقة ومُشجّعة للصنائع والفنون والآداب، بارعة الحديث. وما لبثت أن أثارت انتباه الملك لويس الخامس عشر، ليس بدون تصميم وحيلة، دبّرتها جماعة أقربائها وأصدقائها مِمّن كانوا يرغبون في التأثير بواسطتها على الملك والهيمنة كحاشية له. أصبحت محظية لويس الخامس عشر، صاحبته وموضع ثقته وسره ومستشارته وسيدة في قصر الملكة، منذ (1745). تُوّجت بسرعة سيدة للطبقات العليا في المنتديات والصالونات الأدبية والفنية، فضلاً عن القصر.أضفت بذكائها ونشاطها البّراقيـن على الحياة داخل القصر إشعاعاً وحيوية خاصّيـن، مما مكّنها من لعب أدوار مهمة في تشجيع الفنون والآداب والصنائع والتأثير في السياسة. حظيت بأكبر قدر من الامتيازات: حصلت على لقب "مركيزة" دو بومبادور (مجموعة أملاك ثمينة)؛ لها بَنى الملك "التريانون الصغير" :(ميناء السلم)، ولها اقتنى القصر الذي أصبح يُسَمّى بـ "قصر الإيليزيه". وبفضلها أصبح أخوها المقتصد الكبير لبنايات الملك. بقيت صديقة مُقرّبة من الملك، رغم خُبوِّ نار العلاقة الغرامية بينهما.

(1) **ديدرو، دونيس**: D. Diderot (1713-1784) من أشهر رجال التنوير الفرنسي، وهو أحد مُلهمي الثورة الفرنسية والتحرّر الأوروبي والإنساني، إلى جانب **جان جاك روسو وڤولتير ومونتسكيو**. عالم مُتعمّق وعقل ناقد مُتوقّد. فهو فيلسوف في **أفكار عن تأويل الطبيعة** وموسوعي في **الموسوعة** وكاتب روايات في **جاك القدري** وكاتب مسرحي. كما مارس النقد الفني والأدبي. في هاتِه القصة صدى لدوره كناقد فني.

(2) **كنوفا**: - **كَنوفا، أنطونيو**: (1757- 1822) **Antonio Canova** نحّات إيطالي موهوب، أنجز العديد من المنحوتات، حاول فيها مزج الطبيعي بالجمال النموذجي الإغريقي، الذي تنافس الفنّانون في تحقيقه على مرّ العصور. من منحوتاته الشهيرة **"بسيكي وقد بعثتها قبلة الحب"**، و**"نابليون في صورة مارس المسالم وغير المسلح"**.

(3) **الكوميديا الفرنسية**: La Comédie-Française: مسرح فرنسا. دار موليير. أسست =

شديدٍ، وهو في بيت السيدة جوفران وفي أوساط المجتمع الراقي، الذي حاول بوشردون أن يُدْمجه فيه، إلى حدِّ أنه فضّل البقاءَ وحيداً، وطلّق ملذاتِ هذه الحِقبة الفاجرة. 191 **فلم تكن له من صاحبةٍ غيرُ النحت** 192 **وكلوتيلد[1]، إحدى نجمات الأوبرا[2]؛** 193 **ثم إن هذه القصة لم تُعمِّرْ طويلاً.** 194 **كان صرّازين يتسم بما يكفي من الدَّمامة، رديءَ اللباس دائماً، ذا طبيعة مُتحرّرة، غيرَ مُنتظم في حياته الخاصة؛** 195 **إلى حد أن الحوريةَ الشهيرة ما لبثت أن أعادتْ، بسرعةٍ، النحّاتَ إلى محرابِ حبّ الفنون، خوفاً من أية كارثةٍ قد يتسبَّب بها.** 196 **لا أعرف أيَّةَ كلمةٍ طيبةٍ تفوَّهتْ بها صوفي آرنو[3] بهذا الصدد. أعتقد أنها اندهشتْ، لأن صاحبتها استطاعتْ أن تفوز برضاه بدلاً من التماثيل.**

197 **رحل صرّازين إلى إيطاليا سنة 1758.** 198 **تأجّج خيالُه الجامحُ، خلالَ السفرِ تحت سماءٍ نُحاسية، وألْهَبه مظْهرُ المباني والتحفُ العجيبة، التي تملأُ رحْبَ وطنِ الفنون. فذهَبَتْ بِلُبِّه التماثيلُ والجدارياتُ واللوحاتُ؛** 199 **حلَّ بروما مُفعَماً بحسِّ المنافسة.** 200 **تفترسه رغبةُ نقشِ اسمِه ضمنَ لائحةِ أسماء مثلَ مايكل**

= سنة 1680، بأمر ملكي، وحّد بين فرقتين باريسيتين، منحهما حق احتكار التمثيل في باريس. مُثّلت على خشبتها في البدء مسرحيات راسين وموليير. واشتغلت باستمرار منذ ذاك الزمن، ما عدا توقفها خلال الثورة الفرنسية بأمر حكومي. أعاد نابليون تنظيمها ووضع لها قانوناً أساسياً من أدق وأشمل القوانين، وذلك أثناء حملته على روسيا. لها اليوم ثلاثة مسارح ومُثّلت أكثر من 3000 مسرحية. شعارها: "جماعةً وأفراداً" أي الوحدة والخصوصية "أن نكون معاً وأن نكون نحن أنفسنا"، علامتها: خلية النحل. رغم طابعها الأرستقراطي والبرجوازي الراسخ، فهي تتمتّع بنظام جماعي (ودادي) صارم في التسيير والتنظيم. تُعتبر من مفاخر فرنسا. يكفي أن نلاحظ، بتمعّن، جمال بنايتها وروعتها وكبرها، وذلك منذ قرنين ونيف لنستخلص نتائج شتى.

(1) **كلوتيلد**: Clotilde: فنّانة الكوميديا الفرنسية، التي نجحت كفتاة في جذب انتباه صرّازين لأول مرة إلى النساء؛ لكنها لم تنجح في ربط علاقة غرام به.

(2) **الأوبرا** (والنسبة منها: **أوبرالي**): عمل درامي مأساوي أو ملهاوي، كلماته مُغنّاة، يرافقها جوق عازف، وتتخلّلها رقصات بالي. وقد تعني أيضاً الدور الخاصة التي تُلعب فيها هاتِه الأعمال... من أهم أعمال هذا النوع الفني "دون جوان" لموزار.

(3) **صوفي آرنو**: **Sophie Arnould**: فنانة الكوميديا الفرنسية الشهيرة صديقة (مساعدة) عاشقة صرّازين الفاشلة.

أنجلو والسيدِ بوشردون. هكذا، قَسَّم، خلالَ الأيام الأُولى، أيامَـه بيـن الاشتغال في معمل النحت وتفحُّصِ الآثارِ الفنية التي تعُجّ بها روما. 201 حينما دخل ذات مساءٍ إلى مسرح أرجنتينا[1]، 202 الذي ازدحمَ أمامَـه جمهورٌ غفيرٌ يتدافع، 203 كان قد قضى خمسة عشر يوماً في حالة الوجْد الشديد الذي يَـغمُر كُلَّ الخيالاتِ الشابة، التي تشاهد مَلِكةَ الخرائب. 204 استَفْسر عن سبب هذا التوافد الغفير والازدحام الشديد، 205 فردّ عليه مخاطبوه باسِمين: «زَمْبينِلاّ! دجُوميلّي»[2] 206 دلَف، 207 وجلَس أرضاً. 208 مضغوطاً بين أباتِّيَيْـنِ[3] بالغَي الضخامة. 209 لكن مجلسَه، لحسن الحظ، كان قريباً جداً من الخشبة. 210 ارتفعتِ الستارة. 211 تناهتْ إلى سمعه، لأول مرة في حياته، هاتِه الموسيقى، 212 التي امتدح له السيد جان جاك روسو[4] لذائذَها، ببلاغة نادرة، ذاتَ أمسيةٍ عند البارون دولباش[5] 213 إن أحاسيسَ النحّات الشاب قد صفّتْها ودهنتها، إن صحَّ التعبيرُ، نبراتُ

---

(1) **أرجنتينا** Argentina؛ مسرح -: دار أوبرا من القرن الثامن عشر (1732)، أحد أقدم وأهم مسارح روما ومقرّ مسرحها ومفخرته. فيه قُدّمت أوبرا **حلاق إشبيلية** لروسيني(1816) وأعمال ڤردي، ثم **إبسن وبرنديللو وغوركي** وغيرهم كثير.

(2) **دجُوميلّي** Jommelli Niccolo: اسم دجُوميلّي يُحيل في مجال الغناء والتينور خاصة إلى التينور المُغني الإيطالي نقولا دجُوميلّي (1714-1774). انظر بصدد "زَمبينِلّا" هامش رقم 1، ص307.

(3) **أبّاتي** (أباتِّيَانِ؛ ج. أباتِّيونِ): رجل دين في دير abbaye (مسيحي) ما يقابل القسيس في فرنسا.

(4) **روسو، جان جاك** فيلسوف وكاتب سويسري-فرنسي (جنيڤ، 1712 - توفي سنة 1778). من كبار مُفكّري عصر الأنوار. صديق لديدرو، من مُؤلفاته **خطاب عن عدم المساواة بين الناس، خطاب عن العلوم والفنون، إميل في مفهوم وأصول التربية، عن العقد الاجتماعي في نظام الحكم. والاعترافات** الخ. دافع فيه عن الحرية والعدالة أكثر من مونتسكيو وڤولتير، هاجمه ڤولتير، كما خرّب الناس منزله وأحرقوا كتبه. كان محباً للموسيقى ودارساً مُتعمقاً لها، وقد كتب بدعوة من صديقه ديدرو عن الموسيقى في الموسوعة. اعترفت الثورة الفرنسية له بالفضل وقوة التأثير، فخلّدته أحسن تخليد كمُعلّم للثوار، فضلاً عما كان لمؤلفاته من تأثير عميق في الفكر البشري، وخاصة في نُظم الحكم العصرية وفي الفكر السياسي والاجتماعي والتربوي. لذلك مجّدته ودفنت بقاياه في البانتيون، ورفعته عالياً فوق جميع من تأثّر بهم الثوار وقُوّادهم.

(5) **البارون دولباش**: - **هولباش - أولباش Le baron de Holbach** بول هنري ديتريش، =

هرمونية[1] دجُوميلّي السامية. إن أصالات التأوّهات السقيمة لهذه الأصوات الإيطاليةِ، المتناغمة ببراعة، غاصتْ به في شطْح فاتن. 214 بَقِيَ أخرسَ، جامداً. لم يُحسَّ حتى بدغْس الراهبَيْـن له. 215 لقد سكنتْ روحُه أذنَيه وعينيه. اعتقدَ أنه يَستمع من كُلّ مَسَمَّةٍ من مسامّه. 216 فجأةً، اندلعتْ عاصفةُ التصفيقات، التي كادت تودي بالقاعة، احتفاءً بصعودِ السيدة الأُولى إلى الخشبة. 217 تقدَّمَتْ يَحدوها الدلالُ حتى مقدمةِ الخشبة، وحيّت الجمهور بغُنجٍ لطيف ومُطلق. تضافر كُلّ شيء لصالح 218 هذه المرأة الأضواءُ وحماسُ شعبٍ بأكمله وتوهيماتُ المسرح ومفاتنُ الزيّ، الذي كان حتى ذلك الوقت ساحراً جداً: 219 أطلق صرّازين صيحاتِ اللذة.

220 في تلك اللحظة، تأمّلَ الجمالَ المثالي الذي بَحَثَ، حتى ذلك الآن وفي كُلّ مكان، عن اكتماله في الطبيعة، طالباً من هذا النموذج، الخسّيس في الغالب، استداراتِ الساق الكاملة: ناشداً لدى نموذج ثانٍ الانحناءاتِ والاستدارات المُثْلَى للنهد؛ ومن ثالثٍ بياضَ المنكبين؛ مُستمدّاً، من آخر، جيدَ فتاةٍ في ريعان الشباب، وكفَّيْ هاتِه المرأة، والركبتيـن الأسِيلتَين لذلك الطفل، 221 دون أن يعثر إطلاقاً، تحت قُبّة باريسَ الباردة، على مخلوقاتِ اليونان القديمة، الغنية والفتّانة. 222 أبْدتْ له الزَّمْبينِلّا عن هذه التناسبات- الفائقة الجَمال والسحر، كشفت له الطبيعة الأنثوية، والمنشودة بحرارة قصوى، والتي يقف أمامها النحّاتُ موقفَ أشدّ القضاةِ صرامةً وأكثرِهم حماساً واندفاعاً- وهي مجتمعةٌ وفي أبهى مظاهر

= بارون دو-، (1723-1789): فيلسوف فرنسي الدار، ألماني المولد، أنواري، مادي من دعاة السببية الصِّرفة، أكثر مُناهضي المذاهب الدينية تناسقاً في التفكير، كان، مثلاً، يرى أنها تستغل ببشاعة جهل الناس وخوفهم. اشتهر بأنه "قدري مادي" عالم غني، ساهم في الموسوعة الفرنسية بحوالى (375) مقالة، جُلّها في الكيمياء والمعادن. جعله صالونه الأدبي الشهيرُ أحدَ أهم الشخصيات العامة في باريس آنذاك. من أبرز مؤلفاته **نظام الطبيعة وفضح حقيقة المسيحية**.

(1) **هرمونية دجُوميلّي**: - **هرمونيه**، **La harmonie**: تركيب متناغم ومتناسق، جيد الانسجام، يُحدث تأثيراً رائقاً وبهيجاً وإعجاباً لدى المُتلقي، مثل الأصوات الموسيقية أو الكلمات أو الكواكب في المجموعة الشمسية. - **دجُوميلّي** Jommelli Niccolo: انظر الهامش أعلاه (3: ص314).

حياتِـها ورهافتِها. 223 الفمُ بليغُ التعبير، والعينان عينا حُبّ، بياضُ البشرة يُعمي الأبصار. 224 ثـم، أضِفْ إلى هذه التفاصيل، التي تُـودِي بِـلُـبّ رسّام، 225 كُلّ مفاتن فينوس[1] التي بجَّلها وجسّدها إزميل اليونان. 226 لم يَتعبِ الفنّانُ من تأمُّل الروعةِ، المستحيلِ محاكاتُـها، التي تصل الساعدين بالجدع؛ جلال استدارة الجيد؛ الخطوط التي يرسمها الحاجبان والأنف بتناسق؛ ثم الشكل البيضاوي الكامل للوجه؛ صفاء الحوافّ الحادة؛ وتأثير الرموش الكثّة، المُقوَّسة عند أطراف الجفنيـن العريضيـن الشهوانييـن. 227 كانت أسمى من أنثى. إنها تُحفة فنية. 228 اكْتنَز هذا المخلوق، الذي لا أمَلَ فيه، من الحُبّ ما يُغني جميعَ البشر، ومن مناحي الجمال ما يستطيع إرضاءَ الناقد. 229 كان صرّازين يفترس بناظريه تمثال بِغماليون[2]، الذي نزل إليه من أعلى قاعدته. 230 أمّا لمّا غنَّت الزَّمْبينِلّا، 231 تحرَّرُ هذيان الجمهور من عِقاله واهتاج. 232 شعر الفنّانُ بالبرد؛ 233 ثم أحسَّ ببؤرةِ كانونٍ تَتَّقِد فجأةً في أعماقِ كينونته الحميمية: فيما نسمّيه بالقلب، لانعدام توفُّر لفظٍ مناسب! 234 لم يُصفّق. لم يَـنْبَسْ ببنتِ شفة. 235 كان يُعاني من حركةٍ جنونيةٍ، 236 نوعٍ من الهِياج، لا ينتابنا إلا خلال ذلك العمر الذي تتصفُ فيه الرغبةُ بما لا أدري من الرعب الجهنمي. 237 ودَّ صرّازين لو انقضَّ ليَصْعدَ الخشبةَ ويستوليَ على هذه السيدةِ لنفسه: اتجهتْ قوتُه– وقد

---

(1) **فينوس**: إلهة الجمال والحب والإغراء في المعتقد الروماني. زوجها هو الإله **فولكان** (إله صناعة الحديد وحامي الحدادين). خانت زوجها مع **مارس** إله الحرب. أمّ **إيروس** (إله الحب) **وإيني**. مثيلة **أفروديت** اليونانية، وشبيهة بالإلهة **عشتار** البابلية–الأكادية، بل مُتفرّعة عنها.

(2) **بغماليون**: نحّات من جزيرة (قبرص). قرّر أن يبقى عازباً، ربما لتقزّزه من طُغيان العهر على مدينة **أماطونت**. وضْعه هذا مكّنه من أن ينذر نفسَه للنحت فقط. غير أن إحدى منحوتاته العاجية، وهي تمثال لامرأة، استهوته دون غيرها، فمنحها كُلَّ ما حبته إياه الطبيعة والعبقرية من فن وجمال في الصنع، ومن قدرة على التأنّي والإتقان والمثابرة والصبر حتى أخرجها آيةً إبداعيةً، لا مثيل لجمالها. استغلت **أفروديت** الفرصة لتزرع في قلبه نيران الحُبّ المُتولّه تجاه التحفة الفنية. ولما رأت أنه كان يقضي الليل والنهار في تأمّلها والتحدّث إليها وفي ترتيل الصلوات وتقديم الهدايا، نفخت فيها من روح الحياة حتى أصبحت امرأة؛ فسماها **غلاتي** وتزوجها. أنجبت له أبناء، منهم **بافوس**، مؤسس مدينة بافوس، **وميطارمي**، زوجة **سِريانيس** ملك قبرص.

تضاعفتْ مائةَ مرةٍ، بسبب انهيارِ ذهنيٍ يستحيل تفسيره؛ لأن هذه الظواهر تتالتْ في دائرةٍ يستحيل على العقل البشريّ مراقبتُها- نحوَ الاندفاع بعنفٍ أليم. 238 مَن يرَهُ، يَقُلْ: إنه إنسانٌ باردٌ، بليد. 239 انهار كلُّ شيء دفعةً واحدةً: المجدُ والعلم والمستقبل والوجود والتيجان.

240 حكم صرّازين على نفسه بالقرار التالي: «إما أن تحبّني أو أموت». 241 بلَغَ به الوَجدُ مبلغَ الشمل التام، فلم يَعُدْ يرى لا القاعةَ ولا المُتفرّجيـن ولا المُمثّليـن؛ ولم يَعُدْ يسمع الموسيقى؛ 242 والأكثر من ذلك، انعدمتْ أيةُ مسافةٍ تفصله عن الزَّمْبينِلاّ. كان يمتلكها. عيناه المُسمَّرتان عليها، تستوليان عليها. قوةٌ شِبهُ شيطانيةٍ صارتْ تُتيح له الإحساس بحفيف صوتها، واستنشاقِ المسحوق المُعطَّر، الذي ضمَّخ لمَّةَ شعرها، وأن يرى مستويات تقاسيم هذا الوجه؛ أن يُحصيَ أوردتَه الزرقاء، التي تُحدِّد تقاسيم الجِلد المُطَلَّس. 243 وأخيراً، هذا الصوتُ الرشيقُ، الناضرُ، ذو الجرْس المُفَضَّض، اللَّدِنُ مثل خيطٍ؛ يُضفي أدنى حفيفٍ هوائيٍّ عليه شكلاً خاصاً، يطْويه ويَبْسطه، يُـقوّيه ويُشتّته. هذا الصوتُ كان يهاجم، بقوةٍ، روحَـه، 244 إلى أن انْـفَلتتْ منه مراراً تلك الصيحاتُ اللاإرادية، اقْـتَلَعتْها من دواخله ملذّاتٌ مُتشنّجةٌ، 245 قلَّما، ونادراً مـا وَلَّدتْـها العواطفُ الإنسانية. 246 سرعانَ ما اضطرَّ إلى مغادرة المسرح. 247 ساقاه المرتعشتان تكادان ترفضان حمله. كان محطَّماً، واهِـناً مثل إنسانٍ عَصبي انْـتابَـه غضبٌ عارم. لقد تلذَّذ إلى أقصى حدّ، أو ربّما قاسى آلاماً مبرّحةً، إلى حدِّ أن حياتَه انْهَـرقتْ مثل ماءِ إناءٍ قلَبَتْه صدمةٌ ما. كان يُحسّ في داخله بخواء: إنهاكٌ شبيه بهذا الوهن التام الذي يُوئِس المُتناقهين بعد مرضٍ شديد.

248 ذهبَ، مُفْعماً بحزنٍ غامضٍ، 249 ليجلس على درجاتِ بوابة إحدى الكنائس. هناك، تاه، وهو يسند ظهرَه إلى ساريةٍ، في تأمُّلٍ مُبْهَم مثل حلم. صعَقَته العاطفة. 250 ما أن عاد إلى مأواه، 251 حتى انهمَك في أحد أهَمّ عُـنفُواناتِ تلك الأنشطة، التي تكشف لنا عن وجودِ مبادئَ جديدةٍ في حياتنا. أراد، وقد اعْتَرتْه بوادرُ تلك الحمَّى الأُولى للحُبّ: الحُمَّى التي تَـمُتُّ كثيراً إلى اللذة بقدر ما تمتُّ كثيرا إلى الألم، أن يُراوغ تلهُّفَه وهذيانَه برسم الزَّمْبينِلاّ من الذاكرة. كان ذلك نوعاً

من التأمُّل المادّي. 252 فعَلى إحدى الأوراق تكتسي الزَّمْبينِلاّ هيئةً هادئةً، باردةَ المظهر، طالما غمرها بعشقهم رفائيلُ(1) وجيورجيون(2) وكلُّ الرسامين العظام. 253 في ورقةٍ أُخرى، تَلْفِت رأسَها بِرِقّة، وهي تُتمِّم دورةً كاملةً، 254 تبدو وكأنها تنصت لنفسها. رسَمَ صرّازين، بقلم الرصاص، صاحبتَه في كُلّ الأوضاع والهيئات: رسَمها بدون حجابٍ، جالسةً، واقفةً، مضطجعةً، تارةً طاهرةً وأُخرى عاشقة، مُسجِّلاً، بواسطة هذيان أقلامه، كُلَّ الأفكار النَّزَوِيَّة التي تستولي على خيالنا، حينما ينشغل بالُنا بالتفكير في حبيبةٍ لنا. 255 لكنّما، فكرُه، المستشيطُ غضباً وعنفاً، توغّل إلى أبْعدَ من الرسم، 256 كان يرى أن الزَّمْبينِلاّ تُكلِّمه، يَتوسّل إليها، يقضي ألفَ سنةٍ من العمر والسعادة معها، وهو يُجسِّدها، واضِعاً إياها في كل الأوضاع والهيئات المُمْكن تخيُّلها، 257 مُجرّباً، إن أمكن القول، المستقبلَ برفقتها.

258 في الغد، أرسل خادمَه لِيَحجِزَ له طوالَ الفصل مقصورةً بجوار الخشبة. 259 ثم، بالَغ، 260 مثلُه مثلُ كُلّ الفتيان المُتمتِّعين بروح جبّارةٍ، في تمثُّل الصعوبات التي تعوق تحقيقَ مشروعه، وقدَّم، كأوَّلِ وَجْبةٍ لعاطفته، السعادةَ التي يغمُرُه بها إمكانُ التَّمتُّع بمشاهدة سيدتِه دون حاجز. 261 لم يدُمْ طويلاً لدى صرّازين، 262 هذا العمرُ الذهبيُّ للحُبّ، الذي نَستَمْتِع فيه بأحاسيسنا الخاصة ونسعَد خلالَه من تلقاء ذواتنا تقريباً؛ 263 فَلَقد، فاجأَته الأحداث، 264 وهو لا يزال مفتوناً بسحر هذه الهذيانات الربيعية، الساذَجة بقدر ما هي شَهْوانية. 265 عاش طوال ثمانية أيام عمراً بأكمله. يقضي الصباحَ في عجْن الصَّلصال، الذي نجح في أن يُجسِّم بواسطته الزَّمْبينِلاّ، 266 رغم الخِمارات والتّنانير والمِشَدّات وعُقَد

(1) رفائيلُ: - رفائيلُو **Raffaello**، رفائلو صانزو، رسّام ومعماري إيطالي (1483-1520)، من رُوّاد عصر النهضة العِظام. نبغ مُبكراً كفنان عبقري. انتقل إلى فلورنسا فأكمل تعليمه لدى كل من ليونارد دا ڤنشي ومايكل أنجلو. وانتقل عند البابا يوليوس الثاني في روما سنة 1508، تابع أشغاله وأعماله بحيوية وانتظام حتى توفي. من أروع أعماله **"زواج العذراء"**، **"القديسة كاترينة الإسكندرانية"**، **"الفورنرينا"** و**"البستانية الفاتنة"** الخ.

(2) جيورجيون: - جيورجيوني Giorgione: جيورجيو- بربريللي، مع اختلافات في النطق واللقب، أكبر رائد للرسم والصباغة في بندقية القرن الخامس عشر (1477-1510). من أعماله: **"العاصفة"** **"العارية"** و**"العذراء والصبي"**

الشرائط التي كانت تحجُبها عنه. 267 مساءً، يعيش ـ وقد استقرّ مُبكّراً في المقصورة، وحيداً ومتّكئاً على صُفّةٍ[(1)]، مثل تركيٍّ[(2)] خدَّرَهُ الحشيش ـ سعادةً فيها من الثراء والسَّخاء بقدر ما يأمل. 268 أولاً، استأْنس تدريجياً بالعواطف المُلْتَهبة حتى أقصى حدٍّ، التي كان يُغْدِقُها عليه غناءُ صاحبته. 269 ثمّ طوَّعَ عينيه على رؤيتِها، وانتهى بتَأمّلها، 270 دون أن يتوجَّس خِيفةً من انفجارٍ جديد للسُّعار المكْتوم الذي قاساه أوّلَ يوم. لقد تغلغلتْ عاطفتُه إلى قرارةِ أعماقه وبلغتْ غايةَ السَّكينَة. 271 إضافةً إلى ذلك، لم يُعانِ النحّاتُ الشّرِسُ من خطر تعرُّض عُزْلته، المسكونةِ بالصُّور والمُزيَّنةِ بأهواء الأَمَل والمُفْعَمةِ بالسعادة، للانزعاج والكدَر من لدُن رفاقه. 272 كان يحبُّ بطاقةٍ هائلةٍ وبسذاجةٍ، إلى حدِّ أنْ عانى تلك الوساوس البريئةَ، التي تنْتابُنا حين نُحبّ لأول مرةٍ في حياتنا. 273 لمّا بدأ يتَبيَّنُ له أنّ من اللازم الإقدامُ ـ عاجلاً ـ على فعل شيءٍ ما، أن يَحْتال ويسأل عن عُنْوان مسكنِ الزَّمْبينِلا، أن يسْتَفْسِر عمّا إذا كان لها أمّ أو عمّ أو خالٌ أو وصِيٌّ، وعمّا إذا كانتْ لها أسْرةٌ؛ ثم لمّا بدأ يفكّر، أخيراً، في الوسائل التي قد توصِله إلى رؤيتها والتحدّث إليها- أحسّ بقلبه ينتفخ شديدَ الانتفاخ، حين ساورته أفكارٌ جريئةٌ كهاتِه، فَأرْجَأ هذه الانشغالات إلى الغد، 274 سعيداً بآلامه الجسدية، بقدر ما أسعدَتْه ملذّاتُه الذهنية.

---

(1) صُفَّة؛ - صوفة "sofa": فَرْنَسة لمفردة تركية ذات أصل عربي هو "الصُفَّة"، كصُفَّة السرج والرحل، "ما يُوضع عليهما لتوفير ركوب مريح"؛ ومنها الصُفَّة: الدُّكَّة والمصطبة المرتفعة للجلوس. وهي، أيضاً، مقعد مُظلّل بجوار المساجد؛ والصفة مرتبة مرتفعة- للتشريف- مُغطاة بزرابي أو نَمارق، يجلس عليها الوزير التركي لكي يستقبل الناس ويباشر أمور الحكم.- مقعد أو سرير مُغطّى كُلّه يصلح لجلوس شخصين أو ثلاثة، ويستعمل للنوم أيضاً.

(2) - تركيٌ: **le turc, ou turque**: تستعمل صرّازين أسماء الأمم وفق الأحكام القيمية العامة، التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر. عُرف التركي بأنه المسلم، والقوي البنية، والفظ، والوحشي، الذي لا يرحم، والعنيد، وخادم الأتراك.. لكن قد يعني اللفظ مجرد الشخص المنتمي إلى الشعب التركي، دون مُسبقات. واللفظ يُحيل هنا إلى نموذج الشخص المخدّر نال منه الحشيش مناله، أي "المسطول" كالتركي، المعروف بتعاطيه لهذا المخدّر.

275 قاطَعَتْني السيدةُ دو روشفيد[1] سائلةً إيّايَ

- لكنَّني، لا أتَبيَّن، حتى الآن، لا مَارِيَانِينَه ولا عجوزَها الصغير..

صرختُ غيرَ مُتأنٍّ، مثلَ كاتبٍ فوّتَ عليه بعضُهم مفعولَ المفاجأة الفنية:

- إنك لا ترَيْن أحداً سواه!

276 تابعتُ، بعد التقاط النفَس: - أصبحَ السيدُ صرّازين، منذ بضعة أيام، يستقر، وفيّاً لموعده، في مقصورته ونظراتُه تشعُّ بعشقٍ جارفٍ، (277) إلى حدِّ أنّ تعلُّقَه بصوت الزَّمْبينِلاّ كان سيصبح خبرَ باريس برُمَّتها، لو أن هاتِه المغامرةَ حصلتْ فيها؛ 278 لكنْ، في إيطاليا، يا سيدتي، كلُّ شخصٍ يشاهد الحفلةَ لحسابه الخاص، بأحاسيسه الخاصة، باهتمامٍ وَوَلَهِ الفؤاد الذي يُقصي كل تجسُّسات البصّاصين. 279 رغم ذلك، فإن سُعارَ النحّات لم تطُلْ مدةُ نجاته من نظرات المُغنِّيـن ومُرَدِّدات الجوقة. 280 ذات مساء، أدرك الفرنسيّ أن البعض يستهزئ منه في الكواليس. 281 كان من الصعب تقديرُ الحدودِ التي كان من المحتمل أن يصلَ بالأمور إليها، 282 لو لم تدخُلِ الزَّمْبينِلاّ لتصْعَد إلى الخشبة. إذْ رَمَـقَتْ صرّازين بإحدى تلك النظرات البليغة، (283) التي تفصح، غالباً، عن أكثر مما تودُّ النساء قولَه. 284 كانت تلك النظرةُ إعلاناً تاماً. لقد أصبح صرّازين معشوقاً!

فكَّر صرّازين، وهو يتّهم صاحبتَه، باكراً جداً، بالحماس الفائض: «إذا لم يغْدُ الأمرُ أن يكون مُجرَّدَ نَـزْوة، فهي لا تُقَدّر مدى الهيمنة التي ستَخضَع إليها. ستدوم النزوةُ، حسبما أتمنى، طوال حياتي».

285 حينها، تتالتْ ثلاثُ دقاتٍ على دَفّة باب مقصورته؛ أجّـجْن انتباهَ الفنّان.

---

(1) السيدةُ دو روشفيد: **madame de Rochefide** انظر إضاءات رولان بارت لهاتِه الشخصية المروي لها- في الفقرة (90: ص270-271) من هذا العمل. استعمل بلزاك، أولاً، اسم: «الكونتيسة «ف..»»؛ غير أنه ما لبث، في طبعة لاحقة، أن استبدله، أو أوضحه، بتخصيص («ف..») العامة جداً باسم خاص هو «فيدورا»؛ أي الاسم أصبح هو «الكونتيسة فيدورا»، (أو السيدة فقط).

286 فتح الباب. 287 دخلتْ عجوز بطريقةٍ مُلْغِزة. قالت:

– 288 أيها الفتى! إذا أردتَ أن تكونَ سعيداً فلْتَتَسلَّحْ بالحذر. تَدَثَّرْ بكآبَة، وارْخِ على عينيك قبعةً عريضة؛ ثم احْـرِص على ألاّ تحُلَّ الساعة العاشرة مساءً عليك، إلاّ وأنت في زُقاق الكورسو[1]، قبالةَ فندق إسبانيا.

289 ردّ الفتى، وهو يضع لويزَتين في الكفّ المتغَضِّنَة للوصيفة العجوز:
– 290 سأكون هناك في الموعد.

291 انْـفَلت، مغادراً المقصورة بسرعة، 292 بعدما ألقى بإشارة الفاهم إلى الزَّمْبِنِلاّ، التي أرْختْ بخجلٍ رموشها الشهوانية، مثل امرأةٍ سعيدةٍ بعثورها أخيراً على من يفهمها حقَّ فهْمِها؛ 293 ثم جرى مُسرِعاً إلى منزله، لكي يَمْتَحَ من الزينة كُلَّ ما تستطيع أن تمنحَه إياه من إغراءاتٍ ومفاتن. 294 وهو يخرج من المسرح، 295 أمْسَكه أحدُهم من ذراعه، مُـوقِفاً إياه. أَسَرَّ له في أُذنه:

– حذار! أيها السيد الفرنسي. المسألةُ مسألةُ حياةٍ أو موت. إن حاميها هو الكاردينال سِكونياره. وهو رجلٌ لا يمزح.

296 لو أن شيطاناً وضَع مَـهاوِيَ الجحيم بين صرّازين والزَّمْبِينِلاّ، لقطعَ عشقُ النحات كُلَّ ذلك بخطوةٍ واحدةٍ. مثلَ جياد الخالدين[2]، التي صوّرها هوميروس، كان حبُّ النحات قد قطع في رمشة عيـنٍ مسافاتٍ هائلة. أجاب صرّازين:

– 297 حتى لو انتظَرَني الموتُ بباب المنزل، فإنني لا محالة ذاهبٌ بأسرع ما يُمكن.

298 صاح الشخص المجهول وهو يختفي: – پوڤيرينو! (مسكيـن!)

---

(1) **كورسو el corso**: لفظ مُتعدّد المعاني: يعني، هنا، "**الزقاق**". لكنه قد يعني– من بيـن ما يعنيه– طريق الراجليـن والمنتزه والحفلة.

(2) **جياد الخالدين**: وكما عشق زيوس "الغلامَ" الفاني، تعلّقت قلوب بعض الآلهة **بالأفراس والخيول**، التي ترعى في السهول والأحراش. لكن خيول الآلهة هي التي تَجرّ عرباتهم. **فزيوس** مثلاً، يركب أحياناً عربة تجرّها خيول بيضاء، خالدة، قادرة على الجري فوق الماء وفي السماء، بسرعة خيالية **وأبهة** لا متناهية.

299 أليس من يتحدّث لعاشقٍ عن الخطر كمَنْ يبيعُه ملذّات؟ 300 لم يسبقْ لخادم صرّازين أن رأى سيدَه مُهتمّاً بأدقّ تفاصيلِ زينتِه. 301 أخرجَ كُلَّ نفائس زينتِه من صناديقها: سيفَه الأجمل، هديةً من بوشردون، الربطةَ التي وهبتْها إياه كلوتيلد، لباسَه المزركش بالذهب واللؤلؤ، صدريةَ الجوخ الفضّية، مِنفحتَه[1] الذهبية وساعاتِه النفيسة؛ 302 وتزيَّن مثل فتاةٍ تذهب للتجوّل على مرأى من أول عاشقٍ لها. 303 على الساعة الموعودة، جرى صرّازينُ، ثمِلاً بالهوى، وغالِياً بالآمال، يَدُسُّ أنفه تحت معطفه، نحوَ الموعدِ الذي حدَّدَتْه له العجوز. كانت الوصيفة العجوز تنتظره.

304 بادَرتْه بالقول: – لقد تأخرتَ كثيراً! 305 اتْبَعْني.

جرْجرتِ العجوزُ الفرنسيَّ عبرَ أزقةٍ صغيرةٍ وضيّقةٍ عديدة .(306 توقفتْ أمامَ باب قصرٍ ذي مظهرٍ جميل. 307 طرقتِ الدّقة. 308 انفتح الباب. 309 وقادتْ صرّازين عبر متاهةٍ من الأدراج والأَرْوِقة والشُّقق، التي لم تستضِئْ إلا بأنوار القمر الباهتة. بعد قليلٍ، وصلَتْ إلى باب، 310 تنبجِس من بين شقوقه أنوارٌ ساطعة، وتنفَجرُ منه قهقهاتُ ابتهاجٍ حادة ومُتعدِّدة. 311 فجأة، انْبَهَر صرّازين حين قُبِل، بكلمة واحدةٍ من العجوز، في هذه الشقة العجيبة الأسرار، إذْ ألفَى نفسَه وسطَ قاعة استقبال، بقدر ما كانت غارقة في أسطع الأنوار فقد تأثَّثتْ بأفخر الأثاث، تتوسّطها مائدةٌ مُزدانةٌ بكُلّ ما لذَّ وطاب، ومُثْقلة بكُلّ ما تكرَّس وتقدَّس من القناني، وبالقوارير الزاهية، التي تسطع أوجُهُها المُحمرّة بهجةً. 312 تعَرَّف من بين الحاضرين على المُغنِّين ومُردِّداتِ الجوقة في المسرح، 313 وبرفقتهم نساءٌ فاتنات؛ الجميعُ على أُهْبَة افتتاحِ طقوس حفلة القصف[2] والتهتُّك لفنانين،

(1) مِنفحة tabatière: علبة لها غلاقة، تُوضع في الجيب، يحمل فيها المُنفّحون التبغ المدقوق (النفحة) من أجل تناوله كلما أرادوا، فضلاً عن وظيفتها العملية فقد كانت من أهم آلات زينة الرجال كالساعة والسيف، قبل حلول علبة السيغار والسجائر محلها.

(2) حفلة القصف والتهتُّك، l'orgie: – حفلة القصف: أ- في الأصل كانت عبارة عن حفلات وطقوس وشعائر سنوية تُعقد بمناسبة عيد ديونيزوس، عند اليونان، أو باخوس لدى الرومان. تصحبها مغالاة وتجاوزات في الشرب والأكل والغناء والتهتك والمجون. لذلك سُمّيت بحفلة المجانين. ب- تُطلق أيضاً على كُلّ مأدبة، تتصف بالمغالاة في تناول =

لا ينتظرون أحداً سواه. 314 كَـبَتَ صرّازين حركةً منه، تنمّ عن غيظٍ عارم، لكن، 315 ما لبِث أن تمالك نفسه أجودَ تمالُـك. 316 كان يأمَل أن يلِج غرفةً معتِّمةً، تجلس فيها صاحبتُه قربَ نارِ المدفأة، وغريمٌ لا يَـبعُدُ عنهما بأكثر من خطوتيـن. الموتُ والحب، بَوْحٌ بالأسرار، يُـتبادَلُ بصوتٍ خافتٍ، من القلبِ إلى القلب، قبلاتٌ خطيرةٌ، والوجهان يتدانيان إلى حدٍّ أن شعَر الزَّمْبينِلاّ يُلامسُ جبيـنَ صرّازين المثقلَ بالرغبات، والمُتولِّعَ سعادةً. 317 صاح صرّازين:

– لِـيَحْيَ الجنون! أيها السادة والسيداتُ الحسناواتُ، أتسْمَحون لي أن أُرجِـئ الثأرَ لنفسي إلى ما بعد، وأن أُقِـرَّ لكم بروعة الاستقبال الذي خصَّصْتموه لنحّاتٍ بئيسٍ مثلي.

318 حاول– بعدما أغدَق عليه أغلبُ الحاضرين، الذين يعرفهم معرفةً سطحية، إطراءاتٍ مشوبةً بعواطف حسنة – 319 الاقترابَ من الكرسي الكبير (لابرجير)، الذي كانت 320 تَـتَمدَّد عليه الزَّمْبينِلاّ بلا اكتراث. 321 آه! كم اشتدّ خفَقانُ قلبه حيـن لمحَ قدَماً صغيرةً ولطيفة، مُنْتعلةً خُفّاً من تلك الأخفاف، التي كانت– اسمحي لي سيدتي بالقول– تُضفي، فيما سلف، على أقدام السيداتِ دلائلَ أبلغَ في الدلَّع والشهوانية إلى درجةٍ، لا أعرف معها كيف يستطيع الرجال مقاومتَها؛ الجَـوْربان البَيضاوان ذوا أطرافٍ خضراء والمجذوبان حتى أقصى حدّ، التنانيرُ القصيرة، الأخفافُ المُدبَّبة الرأس وذواتُ الكعوب العالية، من عهد لويس الخامس عشر والتي ساهمتْ، ربما، إلى حدٍّ ما في القضاء على أخلاقِ أوروبا ورجالِ الكنيسة.

قالت المركيزة[1]– مهلاً !مهلاً! إذن لم تقرأ شيئاً؟

= أنواع الأكل والشرب والغناء والمزاح والمجون والقصف والتهتك، المطبوع بحرية أنواع "اللقاء" بين النساء والرجال.

(1) المركيزة: – مركيز–ة: لقب نبالة كان يُعطى في أوائل القرون الوسطى لكونت في منطقة حدودية، يتمتع بسلطة خوض الحرب وقيادة الجيش، دون أن يتلقى أمراً مباشراً بذلك من الملك. إن الموقع الجغرافي لمنطقة حكم المركيز، باعتبارها مُعرّضة لهجوم الأجنبي، هي السبب في تمتعه بمبادرة كهاتِه. ومن ثم ادعى المركيزات أن درجتهم أعلى من درجة نبالة الكونتات.

322 أردفتُ، مبتسماً: - شبّكتْ الزَّمْبينِلا، بصلافةٍ، ساقَيها، وهي تُؤرْجح لاهيةً الساقَ الموضوعة على الأخرى. جِلسةُ دوقة؛ تلائم جيداً نوع الجمال الذي يُميِّزها: جمالٌ نَزَوي، مُفْعَمٌ بنوعٍ من الرَّخاوة المُغْرية. 323 كانت قدْ تجرَّدتْ من ثياب المسرح، وبدا جسدُها راسماً قِوَاماً ممشوقاً، أَبرزتْ روعتَه التنورةُ المنتفخة وروبةُ الساتان المُطرّزةُ بزهور زرقاء. 324 صدرُها، الساطع البياض، أخفتِ الدنتيلة كنوزَه خلف غُنْجٍ فاخر. 325كان شعرُها مصفَّفاً وَفقَ الطريقة التي تُصفِّف بها السيدة دو بارّي[1] شعرها؛ فلم يزدَدْ وجهُها إلا لُطفاً وصِغَراً، رغم إثقالها عليه بطاقيةٍ عريضةٍ جداً، وقد أظهرتْه مساحيقُ الزينةِ على أبهى صورةٍ. 326 أنْ تراها على هذا النحو، معناه أن تَعْبُدَها. 327 ابتسمتْ بعذوبةٍ ولطفٍ للنحات. 328 جلس صرّازين - الغاضبُ، لأنه لم يتمكّن من الحديث إليها إلا أمام الحاضرين- 329 بأدبٍ جمٍّ قريباً منها؛ وتحدَّث لها عن الموسيقى، مُمتَدحاً موهبتّها الخارقة؛ 330 لكن صوتَه كان يرتعش عشقاً وخوفاً وأملاً.

331خاطبَه ڤيتَلْيَاني، أشهرُ مُغنّي الفرقة: - ما الذي يُخيفُك؟ ارْتحْ، ليس هنا من منافسٍ لك، يمكنك أن تخشاه.

ابتسمَ التينور[2] بخفوت، وتكرَّرتِ الابتسامة ذاتُها على شفاه كُلّ الضيوف،

(1) السيدة دي بارّي: دو -:شخصية واقعية (1734-1793)، هي جان-بيكي، المدعوة الآنسة ڤوبرنييه، زوجة الكونت دو باري، البارعة الجمال. أصبحت هاتِه الزوجة، الشابة الفاتنةُ، المحظيةَ الرسمية للويس الخامس عشر، قدمها إليه رِشَليو- بعد موت السيدة دو بومبادور وولي العهد وكثير من أحباء الملك. استقرت رسمياً بقصر ڤرساي، قرب الملك. فرضت نفسها على الحاشية، رغم احتقار ماري أنطوانيت لها ومعارضة كاتب الدولة - الذي كان رشّح لدور المحظية أخته. لعبت دو باري، هي أيضاً، دور راعية الصنّاع والفنّانين والكتاب. لم تألُ جهداً من أجل الحصول على الامتيازات والممتلكات وخدمة أصدقائها. وكما كانت السيدة دو بومبادور قد صالحت ڤولتير مع الملك، ورعت المُفكّرين الموسوعيين وشجعتهم، فإن هذه جعلت من ڤولتير صديقها. طردها لويس السادس عشر من القصر بعد موت راعيها. حكمت عليها حكومة الرعب، بعد اندلاع الثورة الفرنسية، بالمقصلة.

(2) تينور: مُغنٍّ يُغني الطبقة العليا (الرجولية) في الأوبرا. التينور في فرقة زَمبينِلا هو ڤيتَلْياني.

332 الذين اتَّسمَ اهتمامُهم بخُبثٍ خفيّ، لا يُمكن لعاشقٍ أن يلْحَظَه. 333 كان هذا الافتضاح بمثابة طعنةِ خنجرٍ، غاصتْ فجأةً في فؤاد صرّازين. رغم تمَيُّزه بقوةٍ ما في الطَّبع، ورغم أنْ لا ملابسةَ يمكنها أن تُؤثِّر فيه إلى حدّ دَفْعِه للسير ضد هواه، 334 لم يكن قد خطَر بباله ربما، بعدُ، أن الزَّمْبينِلا تكاد تكون عاهرةً، 335 وأنه سيَعْجز عن التمتُّع، في الوقت نفسه، بالملذّات الصافية، التي تجعل من حبِّ الفتاةِ الآنسة حبّاً لذيذاً ممتعاً وبنَوْبات النَّزَق، التي تشتري بها سيدةُ المسْرح تألُّقَها الخطير. 336 فكّر مَليّاً واستسْلَم. 337 قُدِّم العَشاء. 338 دنا صرّازين وزَمْبينِلا من بعضَيْهما البعض وجلسا، بدون حرجٍ، جنباً إلى جنب.. 339 حافظ الفنّانون، طوال النصف الأول من الوليمة، على المسافة الكافية من الحذر والاحترام. 340 تمكَّن الفنّان، خلالها، من التحدّث إلى المُغنّية. 341 فوجد أنها تَـتمتَّع بحسن البديهة والرَّهافة؛ 342 لكنها كانت جاهلةً جهْلاً مدهشاً، (343 وبدتْ ضعيفةً ومُتطَيِّرة. 344 انعكستْ رهافةُ أعضاء جسدها في قدراتها الذهنية. 345 لما فتح فيتَلْياني زجاجةَ الشمبانيا[1] الأُولى، 346 لمح صرّازين في عينيْ جارته فزَعاً ظاهراً من صوت الانفجار الخفيف الذي سبَّبه اندفاعُ الغاز. 347 لقد أوّل العاشقُ الفنّان الارتعاشَ اللاّإرادي لهذا المخلوق النسوي بأنه قرينةٌ على حساسيةٍ مفرطة. هذا الضعف فَـتَن الفرنسيَّ؛ 348 إنه يملأ عشقَ الرجل بقدرٍ كبيرٍ من الحماية!

- اجعلي من قوّتي دِرعاً يحميك!

أليستْ هاتِه الجملةُ مُسجّلةً في قلب كُلّ عباراتِ البَوْح الغرامي؟ 349 صرّازين، المُفْعَمُ جدّاً بالحماس الشديد، تتدافعُ وتزدحِم على شفتيه عباراتُ التغزّل في الإيطالية الحسناء، كان مثلُه مثلَ كلِّ العشاق: قاسياً تارةً، وتارةً ضاحكاً أو

(1) الشمبانيا: خمر فرنسي أبيض، صاف، أصيل ونفيس. يرتبط ذكره بالحفلات والأعياد. يحمل اسم منطقة شمبانيَه، حيث تنبت أنواع كرمه الثلاثة الرئيسية وحيث يُصنع. كعادة وتقليد، يعود في الأصل إلى القرون الوسطى. غالباً ما يُعتبر من مفاخر الصنعة الفرنسية الراقية والأصيلة. من ثم فعلامته تخضع لحماية صارمة ووظيفته الرمزية قوية جداً، نلاحظ أنها كانت راسخة حتى في القرن التاسع عشر؛ واتسعت اليوم لتفرض الاعتراف بها في جميع أنحاء العالم.

مُتحفّظاً. 350 مهْما بدا عليه أنه كان يصغي للضيوف، فلا كلمةَ واحدة، مما كانوا
يتفوَّهون به، استطاعتْ شقَّ سبيلها إلى ذهنه؛ لشدَّة انشغاله بلذةِ وجوده إلى
جانبها: يتلمَّس يدَها ويخدُمها. كان يسبَح في بهْجة سِرّية. 351 رغم بلاغة بعض
النظرات المتبادلة، 352 اندهشَ من التحفُّظ الذي تَشبَّثَتْ به الزَّمْبينِلاّ تُجاهَه. 353
حقاً، لقد كانت هي البادئة لأول مرّةٍ، حينما ضغطتْ على قدمه، وبدأتْ تزعجه
بمَكْر امرأةٍ مُتحرّرةٍ وعاشقة؛ 354 غير أنها تدثَّرتْ، فجأةً، بتواضع الفتاة الصغيرة،
355 بعدما استمعتْ إلى صرّازين يحكي عن إحدى الصفاتِ التي تُصوِّر طبعَه البالغَ
العنف. 356 حينما تحوّلت الوليمةُ إلى حفلةِ قصفٍ وعربدةٍ، 357 بدأ
الضيوف يُغنّون بإلهامٍ من البيرالطا والبيدرو خمنيث[1] نتجتْ عن ذلك ثنائياتٌ
رائعةٌ، وتردادٌ لألحان الكلابر، والسِّغيديات الإسبانية، والأغاني الشعبية
النابولية[2] 358 عشَّش الثَّمَلُ في كل الجفون وفي الموسيقى، والقلوب
والأصوات. لكن، ما لبِثتْ أن تدفَّقتْ، فجأة، قوةٌ ساحرة وتسيّبٌ عاطفي، وطيبوبةٌ
حِبّية هي طيبوبة الرُّفقة الإيطالية، 359 التي لا شيء يستطيعُ أن يُعطيَ عنها أيّة

---

(1) **البيرالطا والبيدرو خمنيث**: - **بيدرو خمنيث**: أو PX، خمر أندلسي تعود تسميته، ومن ثَمّ حتى كرمته، إلى عهد شارل الخامس، الذي حمل أحد جنوده معه عروق الكرم من رينانية الألمانية ليزرعها بالأندلس. ويتفرّع إلى أنواع وتسميات أصيلة مُختلفة، مثل "خيريس" و"مالقة" و"ويلبه" الخ. فضلاً على نوعية كرمه، يخضع لصنعة وتزاوج خاصّين مع أنواع أخرى من الكروم المجاورة.- **بيرالطا**، (الـ -) peralta كالبيدرو خمنيث، نوع آخر من المشروبات الروحية الإيبيرية. يدل لفظ **برالطة**، في اللغة العادية، على الرجل المُتأنق المبالغ في أناقته؛ وما كانت تسميه العربية الإيبيرية بالمفدّنة Almofadinah. ومن ثم فالمناسبة التي تنبني عليها التسمية واضحة.

(2) **ألحان الكلابر، والسِّغيديات الإسبانية: أغانٍ وألحان من بلدان وأرجاء مُختلفة**: - **كَلابريا** la Calabre: "كلابريا" اسم أطلقه اليونان على منطقة بجنوب إيطاليا (كالون-بريون: تعني "ما يُولِّد الخير")؛ فضلا عن تنوّع وغنى الإيحاءات الثقافية والتاريخية للاسم المذكور، يُمكن التوقّف خاصة لدى ما توحي به "الألحان" المُنتمية إلى هاتِه المنطقة (قد تُعمَّم لتُطلق على ألحان المناطق والنواحي): إيحاءات لم تكفّ لفظة "الكلابرية" حتى اليوم، عن حملها وإغنائها؛ هناك سجل غني وطويل من مجموعات الألحان والأغاني الخاصة، المعاصرة جداً والرائجة عالمياً، التي تُحيل بواسطة هذا الاسم خاصة إلى المنطقة أو إلى "الكفْتينة"، ككفْتينة تانكريد، أو إليهما معاً. - **السِّغيديات الإسبانية** les séguidilles: نوع من الرقص المصحوب بالغناء، من ثلاثة أزمنة، ذو أصل أندلسي.

فكرةٍ لمن لمْ يعرفوا في حياتهمْ سوى تجمّعاتِ باريس واستقبالاتِ لندن وحلقاتِ فيينا. 360 تشابكت الطّرائفُ والنّكتُ وعباراتُ العشق، التي كان يتراشقُ بها الحاضرون، مثلَ طلقاتِ الرصاص في المعركة، من خلال الضحكاتِ والكلماتِ الفاجرة والتوسُّلات إلى السيدة العذراء والبامبينو[1] 361 تمَـدَّدَ أحدُهم على الصُّفّة ونام. 362 فتاةٌ تُصغي لعبارات الهوى، دون أن تنتبه إلى أنها كانت تهرِق خمرَ الخيريس[2] على غطاء المائدة. 363 في خضمّ هذه الفوضى، 364 بقيَت الزّمْبينِلّا، وكأن فظاعة المنظر قد أرعبتْها، غارقةً في التأمُّل. رفضتِ الشرب، 365 لربما كانت قد بالغتْ في ازدراد الطعام، لكن الشّـرَه، كما يقال، فضيلةُ النساء. 366 وهو يتأمّل مسحوراً، خَـفَـر صاحبته. 367 بلْوَرَ صرّازين أفكاراً جادّةً عن مستقبلهما معاً.

قال في نفسه: - «لا ريب أنها تريد أن تتزوج».

استَسْلم، حينئذ، للَذاذات هذا الزواج. بدا عمرُه، بأكمله، غيرَ كافٍ في نظره، لكي يسْتنْفِد نبعَ السعادة الثرّ، الذي أحسَّ به يتدفّقُ في أعماق روحه. 368 لا سيما وأن ڤيتَلْياني، جارَ صرّازين، غالى في سُقياهُ الخمرَ، 369 إلى حدّ أن فقَدَ، حوالى الساعة الثالثة صباحاً، كُلَّ قُواه، وإن لم يكن قد بلغ به الثملُ مداه، إلا أنه لم تعُدْ لديه أيةُ قوة يَدْرَآ بها سطْوةَ الهذَيان. 370 في لحظة اندفاعٍ جرَّ هذه المرأة 371 إلى نوع من الغرفة الصغيرة [البودوار]، موصولِـة بقاعة الاستقبال الكبرى؛ 372 والتي طالما رمق بابها بنظراته من ذي قبل. 373 كانت الإيطاليةُ مُسلَّحةً بخنجر.

قالت له: -إذا اقتربْتَ مني، ستُجبرني على غرْز هذا الخنجر في قلبك.

---

(1) **البامبينو**: Al Bambino: صبي، وليد؛ يسوع رضيع السيدة العذراء؛ التصغير للتلطف والتحبُّب المَشوبين بمنتهى التقديس والتبجيل.

(2) **الخيريس**: نبيذ أندلسي أبيض. ذو اسم تجاري أصيل، أي صنعة خاصة. تنتجه منطقة خريث الحدود. وهو صنفان: **الرهيف (الفينوس)** و**(الأولوروسوس)**. معروف لدى الإنكليز باسم شيري والساكس. ومنه يولد خلّ خريث الشهير في العالم. خريث آخر تُنتجه منطقة قادس.

374 إذهبْ! ستحتقِرُني. لقد وفّرتُ لك احتراماً كثيراً، يمنعني منعاً باتاً من الاستسلام لك على هذا النحو. لا أريد أن أنحَطّ أسفلَ من العاطفة التي منحتَني.

375 قال صرّازين: - آهاه! يا لها من وسيلةٍ رديئةٍ لإخماد عاطفةٍ بدَلَ إذكائها! 376 هل بلغَ بك السوءُ إلى الحد الذي صرتِ تتصرَّفين معه، بعدما شاخ قلبك، مثلَ مومسٍ فتيَّةٍ، تُؤجّجُ العواطفَ وتُتاجر بها؟!

377 ردَّتْ عليه، 378 وقد أفزعها عُنفُ الفرنسي: - لكنما، اليوم يوم جمعة.

379 استغرق صرّازين، الذي لم يكن ورِعاً ولا تقيّاً، في الضحك. 380 وقفزتِ الزَّمْبينِلاّ كأيل صغير، 381 منطلقةً نحو قاعة الوليمة. 382 لما أدْركَها صرّازين، جارياً خلفَها، كانت قد وصلت إلى القاعة، 383 استقبَلَتْه عاصفةٌ جهنميةٌ من الضحكات. 384 رأى الزَّمْبينِلاّ مستلقيةً، مُغمًى عليها، فوق الصُفَّة. كانت مُمْتَقِعةَ اللون، شاحبةً، وكأن الجهدَ الخطير، الذي بذلتْه للتوّ، قد أنهكها. 385 رغم أن صرّازين كان لا يعرف سوى النزرِ القليل من اللغة الإيطالية، 386 فقد سمع صاحبتَه تقول للسيد ڤيتَلْياني، بصوت خافت:

- لكنه سيقتُلني!

387 هذا المشهد الغريب أربَكَ النحاتَ شديدَ الإرباك. استعاد اتِّزانَه. بقي جامداً في لحظةٍ أُولى؛ وما لبِث أن استعاد قدرتَه على الكلام. جلس بالقرب من صاحبته؛ ثم احتجَّ دفاعاً عن الاحترام الواجب له. ووجد القوةَ اللازمةَ لمُخادَعَة عواطفِه بإلقاء العبارات الأشدِّ حماساً على هاتِه السيدة؛ ولِيُصوِّر لها مدى ما وصل إليه غرامُه، فقد استعمل كنوزَ 388 هاتِه البلاغة السحرية: وهي المترجمُ شبهُ الرسمي، 389 الذي قلَّما رفَضتِ النساء تصديقَه. 390 لمّا فاجأتْ بوادرُ أشعةِ شمسِ الصباح الضيوفَ؛ اقترحتْ إحدى النساء الذهابَ إلى افْرَاسكاتي[1]

(1) افْرَاسكاتي: جماعة قروية تقع في ناحية اللاتيوم وتبعد بعشرين كيلومتراً شرق روما (إيطاليا). كانت مقراً للقصور والإقامات الإمبراطورية منذ العهد الروماني، وأصبحت بعد ذلك، وباستمرار، المقام المفضل لتشييد قصور البابوات ورجال الكنيسة الكبار. معروفة هي الأخرى بخمرها الأبيض المُتميّز لدى الأوربيين.

391 استقبل الجميعُ، بالهتافات الحارة، فكرةَ قضاءِ صفحةِ النهار بدارةِ ليدوفيسي[1] 392 خرج فيتَلْياني ليستأجِر المَراكب. 393 سَعِد صرّازين بسياقة عربةِ الفايطون[2] التي استقلَّتْها الزَّمْبينِلّا. 394 بمُجرَّد ما أن غادروا روما، حتى استفاقتْ، فجأةً، البهجةُ، التي كانت قد كبَتَتْها مُصارعةُ كُلِّ واحدٍ منهم للنَّوم. بدا الجميعُ، رجالاً ونساءً، مُتعوِّدين على هذه الحياة الغريبة، على هاتِه الملذّات المتواصِلة، وعلى هذا التّمرين الفني، الذي يجعل من الحياةَ حفلاً دائماً، حيث يضحك الكلُّ بدون نيات سيّئة. 395 صاحِبةُ النحّات وحدَها بدَتْ منهَكة.

سألها صرّازين: - هل أنت مريضة؟ أتُفضِّلين العودة إلى منزلك؟

أجابتْه: - لا أتمتَّع بقوةٍ كافيةٍ لتَحمُّل كُلّ هذه الإجهادات. أحتاج إلى عنايةٍ فائقة؛ 396 لكنَّني أُحسّ، وأنا في رفقتك، بحالي لا بأس به! لولاكَ لما بقيتُ حتى تناول العشاء. 397 سهَرُ ليلةٍ كهاتِه يُفقِدني كلَّ نضارتي.

استأنفَ صرّازين قائلاً، وهو يتملَّى القسماتِ الصغيرةَ واللطيفةَ لهذه المخلوقة الفاتنة: - ما أرهفك!

- تُفسِد ليالي القصف والعربدة صوتي.

398 صاح الفنّان: - الآن، ونحن وحْدَنا معاً، وقد أحسستِ بالأمان من غائلة فَوران عاطفتي، قولي لي بأنك تُحبّينَني.

399 أجابتْه: - لماذا؟ لأية فائدة؟ 400 هل بدوتُ لك جميلةً؟ لكنك فرنسي، وهواك عابر. 401 أوه! إنك لن تحبَّني مثلما أودّ أن أُحَبّ.

---

(1) ليدوفيسي: ڤيلا Ludovisi، كانت تُسمّى فيلا فراسكاتي أو فيلا طورلونيا، من روائع المعمار والتزيين الروماني، شرع في تشييدها البابا جورج الخامس (1621-1623)، وأكمل بناءها أحد الكرادلة من أقربائه. في موقع روماني عتيق، غني بحدائقه وتماثيله ومعماره الجميل؛ عرفت بحدائقها الغنّاء، التي أصبحت منذ منتصف القرن السابق حديقة عُمومية.

(2) الفايطون: عربة صغيرة تجرّها الجياد، ذات عجلتين أو أربع، تتّسع لمقعدين مُتقابلين، تتميّز بالخِفّة والسرعة وانعدام الغطاء.

- كيف؟

- ألّا يكون هدفاً لعواطف مُبتذلة، حبٌّ صاف. 402 أَبغُض الرجال، ولربما أَمقُتهم أكثر من مَقْتي للنساء. 403 أحتاج للركون إلى الصداقة، 404 العالمُ مُقفرٌ حولي. أنا مخلوقٌ ملعون؛ محكومٌ عليه بفهم السعادة، والإحساس بها، والتشوّق إليها، وكالكثير من الناس، أنا مُجبَرٌ على أن أراقبها وهي تهرب مني، في كُلّ حينٍ وآن. 405 تَـذكَّرْ، سيدي، أنني لم أَخدَعْـك. 406 أمنعُك من حُبّي. 407 قد أُصبِح صديقاً مخلِصاً لك؛ لأنك تُعجبني بقوتك وطبعك. أنا أحتاج إلى أخٍ، وإلى حامٍ. كُنْ كُلَّ هذا بالنسبة إلي؛ 408 لكنْ، لا شيءَ أكثر من ذلك!

409 صاح صرّازين: - أنْ لا أحبَّك! لكنك، يا ملاكي الغالي، أنتِ حياتي وسعادتي!

- 410 إذا فهْتُ بكلمةٍ واحدة، فستلْفِظُني بفظاعة وهلَع.

- 411 دلُوعة! 412 لا شيء يُـرعِـبُني. 413 قُولي لي: ضَحِّ بمستقبلكَ ثمناً لحبّي! مُتْ بعد شهرين، إنكَ ستفيءُ باللعنة، إذا ما قبَّلْتَني فقط!

414 قبَّلَها، 415 رغم ما بذلتْه الزَّمْبينِلاّ من جهودٍ لتتخَلّص من هذه القبلة الحارَّة.

- 416 قولي لي: - إنكِ شيطان؛ وإنكِ تحتاجين إلى ثروتي، اسمي، كُلّ شهرتي؛ أتريدين ألاّ أكون نحّاتاً؟ تَكلَّمي!

417 تساءلتِ الزَّمْبينِلاّ، بصوت خجلان، عذبٍ، ذي رنين مُفضَّض: -418 وإذا لم أكُنِ امْرأَةً؟

419 صاح صرّازين :- أيُّ دعابةٍ رائعةٍ هاتِه! أتعتقدين أن لك القُدرة على مُخادَعة عينِ فنّان؟ 420 أَوَلَمْ أفْترسْ، وأَسْبُرْ، وأَتأمّلْ، خلال عشرة أيام وبِبالغ الإعجاب، كمالَ خَلْقك. 421 الأنثى وحدَها يُمكن أن تحظى بمثل هذا الساعد الملفوف والطريّ، وبهاتِه الانحناءات الأنيقة؟ 422 آه! إنك تَـسعَيْنَ للحصول على الإطراءات!

423 ابتسمتْ بحزن وأرْدفتْ، وهي تُغمغم: - جمالٌ مُقدَّر!

رفعتْ عينيها إلى السماء. 424 حينئذٍ، خالطَ نظراتِها، لا أَعرف أيَّ تعبيرٍ عن الرُّعْب، قويٍّ جداً، وشديدِ الحِدّة؛ حتى إن بدَن صرّازين اقشعرَّ له وارْتعدَ منه. 425 ثم استأنفتْ:

- أيها السيد الفرنسي! انْسَ إلى الأبدِ لحظةَ جنون. 426 أُقدّرك؛ 427 لكنْ، لمـّا يتعلق الأمر بالحُبّ، فلا تَطلبْه مني؛ هذا إحساسٌ مخنوقٌ في قلبي. ليس لِيَ قلب!- هكذا صرختْ باكية. - إن المسرح الذي رأيتَني على خشبته، تلك التصفيقاتُ، تلك الموسيقى، ذلك المجدُ الذي حكَموا به علي، تلك هي حياتي، لا حياةَ أُخرى لدي. 428 بعد بضعِ سُوَيْعاتٍ لن تنظر إليَّ بِالعين ذاتها. ستكون المرأة، التي أحببتَ، قد قضتْ نحْبَها.

429 لم يُجِب النحّات. 430 كان ضحيةً لسُعار خافتٍ، يفْترسه، يَعْتصِر قلبه. لم يعُدْ في وسعه سوى النظر إلى هاتِه المرأة الخارقة بعينين مُتأجِّجَتين ناراً. تلْتَهبان. هذا الصوتُ الموسومُ بالضعف، هاتِه الهيئة، هاتِه العاداتُ والحركات، الصادرةُ عن الزَّمْبينِلّا، المطبوعةُ بالحزن والسَّوْداوية واليأس، توقِظُ في نفسه كُلَّ ثروات وكنوز العاطفة. في هاتِه اللحظة، صارتْ كُلُّ كلمةٍ عبارةً عن إبرةٍ تخزُه. 431 في هاتِه اللحظة كانوا قد وصلوا إلى افرَسكاتي، 432 حينما مدَّ الفنّان لصاحبته يدَه يساعدُها على النُّزول. 433 أحسَّ بجسدها يرتعش من قُنّة الرأس إلى أخمص القدمين. صرَخ، وهو يراها تصفرّ:

- ماذا بك؟ سَأَقْتُل نفسي، إذا أحسستِ بأدْنى أَلَمٍ تَسبَّبتُ فيه أنا لك، ولو عن غير قصد.

قالتْ، وهي تشير بإصبعها إلى حِفْثٍ[1] يتسلّل على طول قارعة الطريق:

- انظر هناك، أفعى! أخافُ هذه الحيوانات البشِعَة.

---

(1) حفث: (حنش، ثعبان): كلمة couleuvre تعني، في الغالب، لكن ليس حصراً، مجموعة أنواع من الثعابين غير السامة، والتي قد يتراوح طولها من أقصر طول حتى المائة والعشرين سنتيمتراً (قد تكون هي ما يسمى بـ "الزرزومية" في الدارجة المغربية).

سحَق صرّازين رأسَ الحِفْث بكَعب حذائه.

434 – من أين لكَ كلُّ هذه الشجاعة؟ أعادتِ الزَّمْبينِلاّ القولَ، وهي تتفرَّس بهلَع ظاهرِ الزاحفةَ الميّتة.

435 قال الفنّان مُبتسماً: – هل تجرُئين، إذن، على الادِّعاء بأنكِ لستِ امرأة؟

436 التحقا بباقي رفاقهم. وبدآ يتجوَّلان معهم في غابة دارة اللودِڤيسي، التي تعود مِلكيتُها إلى الكاردينال سِكنْيَارَه. 437 مرَّت الصبيحةُ على العاشق النحات مرورَ السحاب؛ 438 لكنها غصّت بمجموعة من الأحداث، كشفتْ له عن غُنجِ وضَعف ولطفِ وصِغَر هذه الروح الرخوة، المُنعدمة القُوَى. 439 إنها المرأة بخوفها المفاجئ، ونزَوَاتِها التي لا مُبرّر لها، واضطراباتِها الغريزية، وجرأتِها غير المعلَّلة، وتحدِّيَاتِها، وعذوبةِ عواطفِها ورهافتِها. 440 حصل في لحظةٍ ما، وقد غامرتْ زمرة من المُغنّين المُبتهجين بالتوَغُّل في الأراضي المجاورة، أن لمحوا، عن بُعدٍ، رجالاً مُدجَّجين بالسلاح، يرتدون لباساً لا يبعث قط على الاطمئنان. صاحَ أحد الصّحاب: – احذَروا! ها هم قُطّاعُ طريق. حثَّ كُلّ واحدٍ منهم خطوَه ليلتجئ خلفَ سياجِ دارة الكاردينال. لاحظ صرّازين، أثناءَ هذه اللحظة الحرجة، من خلال امتقاع وجهِ الزَّمْبينِلاّ، أنها لم تَعُدْ تَقْدِر على المشي. حمَلها بين ذراعيه، وجرى بها مدةً غير قصيرة. لما اقترب من كرْمِ مجاور، أنزل صاحبتَه على الأرض. 441 وخاطبها:

– اشرَحي لي، كيف يُمكن لهذا الضّعف الأقصى فيك، أن يُعجبني ويروقني إلى حدٍّ كبير؛ في حين أنني لو رأيته في أيةِ امرأةٍ أُخرى لكَفَتْ أدنى علامةٍ من علاماته فيها لأن أسْتَبْشِعَه وأمقُتَه وأتقَزَّزَ منه. ولَكَفَتْ ذرّة واحدةٌ منه، تقريباً، لإطفاء جذوة غرامي. 442 ثم استأنف: – آه! كم أهواكِ! كلُّ نقائصِك وهلعِكِ وصغائرِكِ تُضفي، لا أدري، أيَّ جلال على روحك. 443 أحس أنني سأكره امرأةً قويةَ، مثل صافو[1]، شجاعةً، مُفعمةً بالقوة، والحماس. 444 آه!

(1) صافو: Sapho شاعرة يونانية من القرن السابع ق.م. معروفة بعشقها للنساء وبطابعها الفحولي. أسست مدرسة للفتيات، علّمتهن فيها الشعر والرقص وأسرار أفروديت، واتهمت بأنها كانت تختار عشيقاتها من صفوفها. كُلّ ذلك لم يمنعها من أن تتزوج وتُنجب.

445 أيتها المخلوقة الواهية الحلوة! كيف يمكنك أن تكوني على غير هذا الطراز؟ هذا الصوت الملائكي، هذا الصوتُ الرقيقُ الرخيم، سيصيرُ نشازاً معنوياً إذا ما ندَّ عن جسدٍ غير جسدك!

446 ردّت عليه: - لا يُمكنني أن أمنحك أيَّ أمل. 447 كُفَّ عن تكليمي بهذه الطريقة، 448 سيكون ذلك مَدْعاةً للاستهزاء منك. 449 سيستحيل عليَّ منعُك من ولوج المسرح؛ لكن، إذا كنتَ تحبُّني، أو كنت عاقلاً، فلا تَضعْ قدمَك فيه مرةً أُخرى. 450 استمعْ لي، يا سيدي. قالتْها بصوت خفيضٍ.

451 أجابَها الفنّان النشوان: - أوه! اصمتي. 452 العوائق تُؤجِّج الغرامَ في قلبي.

453 ظلت الزَّمْبينِلاّ مُلازمةً هيئةً لطيفةً ومتواضعة؛ غير أنها كانتْ قد صمتتْ، كما لو أن خاطرةً مُرعبةً أوْحتْ لها بداهِيةٍ فادحة. 454 لمّا حلّ وقتُ القُفول إلى روما، استقلَّت برلينةً[1] ذاتَ أربعة مقاعد؛ أَمَرتِ النحّاتَ، بلهجةٍ فَظّةٍ صارمة، أن يعودَ، وحيداً، في عربة الفايطون. 455 قرّر صرّازين، خلال طريق العودة، أن يختطفَ الزَّمْبينِلاّ. قضى يومه مشغولاً بتصميم الخُطط؛ كلُّ خطةٍ منها أكثر شَططاً من الأخريات. 456 لما أرخى الليلُ سدولَـه، خرجَ صرّازين قصْدَ الذهاب ليسألَ بعضَ الأشخاص عن المكان الذي يقع فيه قصرُ صاحبته. 457 لَـقِي على عتَبة البابِ أحدَ زملائه. قال له هذا الأخير: - أيها العزيز، لقد كلَّفني سفيرُنا بدعوتِك إلى زيارته هذا المساء. لقد نظَّم حفلةً رائعةً، ستحضُرها، حتماً، 458 لما تعرِف أن زَمْبينِلاّ ستُغنّي فيها.

459 صرخ صرّازين، وقد امتلكه الهذيانُ لذكْـر هذا الاسم: - زَمْبينِلاّ. إنني مجنون بها!

أجابه رفيقه: - مثلُك مثل باقي الناس.

460 سأل صرّازين صديقَه: - لكنْ، إذا كنتمْ، فعلاً، أصدقائي: أنت وفِيان ولوتربورك والألْـغران؛ فهل تَهبُّون لمساعدتي في عمل أريد إنجازَه بعدَ هذه الحفلة؟

---

(1) برلينةٌ: عربة مغلقة وفخمة، تجرها الجياد، تَسع أربعة مقاعد على الأقل، ولها بابان جانبيان.

– على الأقل، لا تريد قتلَ أحد الكاردينالات ؟ ولا تريد...؟

أجاب صرّازين: – لا، لا، لا أطلبُ منكم فعلَ أيّ شيءٍ لا يستطيع أفاضلُ الرجال إنجازه.

461 رتّب النحّاتُ، في أسرع وقتٍ ممكنٍ، كُلَّ شيء لإنجاح مُخطَّطِه. 462 وصل مِن بين آخرِ مَن وصل مَن المدعوين إلى قصر السفير. 463 لكنه جاء مستقلّاً عربةً تجرُّها أجيادٌ قوية. يسوقها أحد أجْسَر مغامري سِيَاقةِ العربات Vetturini[1] بروما. 464 كان قصر السفير يغُجُّ بالمدعُوِّين. 465 شقَّ النحّات، الذي كان يجهلُه جميعُ الحاضرين، بغير قليلٍ من العناء، طريقَه إلى قاعة الاستقبال، حيث كانت زَمْبينِلّا، لحظةَ وصوله، مُستغرقةً في الغناء.

تساءل صرّازين: – 466 لا شك أنها ارتَدَتْ لباسَ الرجالِ، احتراماً للكرادلة والأساقفة والقُسس[2] الحاضرين، ولذلك ربطتْ إلى قَذالها طاقية (بورصة)[3]، ونفَشتْ شعرَها وجعَّدتْه، واتَّشَحتْ بالسيف على كَشْحِها؟

467أجاب السيّدُ العجوزُ، الذي توجَّه إليه صرّازين بالحديث: – هي! من هي؟

– الزَّمْبينِلّا.

(1) **Vetturini**: – ڤتورينو: سائق عربة الجياد: في النص وردت تهجية اللفظ كالتالي **vetturini**، وهو بالتالي نطق قديم أو خطأ، المعجم الإيطالي يثبت تهجيته كالتالي: vetturino

(2) **الكرادلة والأساقفة والقُسس**: – **قس**: جمع قُسس، رجل دين، كاهن، في الكنيسة المسيحية، يحتل درجة – هي الثانية، ما بين الأسقف (الأعلى) والشماس (الثالثة). ولكُلٍّ من الدرجات الثلاث مراتب عديدة. – **أسقف**، جمع **أساقفة**: أب مسيحي يحتل أعلى الرتب الكنسية، إما كمراقب لمجموعة كنائس في إقليم صغير أو إقليم كبير (عاصمة) ويسمّى مقره الكاتدرائية؛ وأعلى مراتب الأسقفية هي البابوية. – **كاردينال**، جمع: **كَرادِلة**: رجل دين سامٍ وعضو الهيئة الكنسية المقدسة العليا. يتكلف بانتخاب البابا ويساعده في تدبير وتسيير شؤون الكنيسة. من علاماته الرئيسة ارتداء اللباس الأرجواني.

(3) **بورصة la bourse**: صُرَّة لها خيط تُعقَد به، كان يجمع فيها الرجال لمتهم (شعرهم)؛ شبيهة بالطاقية والبَروكة.

فَـردَّ الأميرُ الروماني: - الزَّمْبينِلّا! أتَسْـتهزئُ؟ 468 من أين أقبلْتَ؟469 هل سبق، ولو مرةً واحدةً، أن صعدتْ امرأةٌ على مسارح روما؟ ألا تعرف أيّ كائناتٍ تقوم بدورِ المرأة في ممالك البابا[1] أنا، يا سيدي! من منحَ الزَّمْبينِلّا صوتَـه. لقد أدّيْـتُ كلَّ شيء من مالي، لهذا الكائن العجيب. أدّيتُ حتى أجرةَ معلمِ الغناء، الذي لقّنه إياه. ثم بعدَ ذلك، قلّما اعترفَ لي بما قدّمْتُ إليه من خدمات. ورفضَ نهائيّاً أن يدخل بيتي؛ 471 ومع ذلك، إذا كان قد جمع ثروةً طائلةً، فهيَ كلها دَين لي في ذِمّته.

472 من المؤكد أن الأمير كيدجي كان يُمكن أن يتكلَّمَ، ما شاء له فمُه أن يتكلّم، فلن يُـصْغِيَ إليه صرّازين، بتاتاً. حقيقةٌ بشعةٌ تغلْغَلتْ في روحه. كان كالمصعوق. ظلّ بدون حراك. عيناه مُسمّرتان 473 على المغنّي المزعوم. 474 أحدث نظرُه المُـلتهِب ما يشبه التأثيرَ المغناطيسي في الزَّمْبينِلاّ؛ 475 إذْ لم يلْبث الموسيقي أن التفتَ بصرُه نحو صرّازين؛ 476 حينئذٍ، تفسّخ صوتُـه السماوي. ارتعَدَ! 477 ندّت همهمةٌ لاإراديةٌ عن الجمهور، الذي كان مثلَ المشدود إلى شفتيْه، همهمةٌ أجهزتْ على آخر ما تبقّى من اتِّزانه. 478 جلس، وانقطع عن الغناء. 479 الكاردينال سِـكُنْيَاره لمح الفرنسيّ حينئذ، وكان قد رصد بطرف عينه الجهةَ التي ذهب إليها نظرُ مَحْمِيِّه. 480 انحنى على أحد مساعديه الكنَسيِّيـن، وبدَا عليه أنه استفسره عن اسم النحّات. 481 لمّـا حصَل على مُـراده، 482 تفرّس الفنّانَ بإمعان وانتباهٍ شديد، 483 وأصْـدرَ أوامرَه إلى أحد القُسُس، الذي اختفى بسرعة. 484 حينئذ، كان الزَّمْبينِلاّ قد تمالك قُوَاه. 485 استأنف القطعةَ، 486 التي سبق أن أوقفَها بنزوةٍ وطيْش مُبالغٍ فيهما؛ 487 إلا أنه أدّاها أداءً رديئاً؛ 488 ورفض، رغم شدَّة الإلحاح الذي انهالَ عليه من كُلّ حَدب وصوْب، أن يُغَني قطعةً أُخرى. 489 كانت تلك أول مرة مارس فيها هذا الطُّغيانَ الأرعن، الذي لم يعملْ قط، فيما بعدُ، سوى على مضاعفة شهرته، وليس بأقل من موهبته 490 وثروتِه الهائلة، التي يقال: إن فضل جماله في مراكمتها ليس بأضعف نصيباً من صوته.

---

(1) ممالك البابا --Etats du pape, les: هي الممالك التي كانت تابعة للبابا، ومارس عليها البابوات سلطاتهم الدنيوية، خاصة في إيطاليا، منذ سنة 752 حتى 1870.

–491 إنها امرأة، هكذا قال صرّازين، مُعتقِداً أنه وحيد، يبدو أن في الأمر لغزاً سريّـاً: الكاردينال سِـكُنياره يخدَع البابا ومدينةَ روما بأسرها!

492 ما فتـئ النـحّـاتُ أن غـادر قـاعـةَ الـحـفـل. 493 جـمـع أصـدقـاءَه 494 وأخفاهم في فِناءٍ من أفنية القصر. 495 لما تأكّد زَمْبيِنِلّا من مغادرةِ صرّازين للحفل، بدا عليه أنه استعاد بعضاً من هدوئه واطمئنانه. 496 حوالى منتصف الليل، بعدما تسكَّع عبرَ قاعات القصر، كرجلٍ يبحث عن عدوّ. 497 غادر الموسيقيُّ المحـفَلَ وجمهورَه، 498 حالما تخطّى بوّابة القصر، أمسكه الرجالُ بمهارة، وعصّبوا عينيه بمنديل، وأركبوه العربةَ التي اكتراها صرّازين. 499 تجمّد زَمْبيِنِلّا، وقد ثلّجه الهلعُ، في الزاوية، دون أن يجرؤ على أدنى حركة. كان يشاهد في مقابله الوجهَ المُرعِبَ للفنّان، المُلازِم لصمتٍ كصمتِ الموتى. 500 كانت مسافة الرحلة قصيرة. 501 ما فتِئ زَمْبيِنِلّا، الذي اختطَفه صرّازين، أن ألفى نفسه في معملٍ فنيٍّ مُعتّمٍ وعار. 502 ظل المغني، وكأنه ميتٌ، جالساً على كرسيٍّ، 503 غيرَ قادرٍ على النظر إلى تمثال امرأة، تَعرّف فيه على قسماتِه هو. 504 لم ينبسْ بحرفٍ واحد، إنما كان لِحْيَاه يصْطَكّان، قضى عليه الخوفُ، وقهَـره الهلَعُ إلى أقصى حدّ. 505 كان صرّازين يَذْرَع، بخطواتٍ سريعةٍ، الغرفةَ جيئةً وذهاباً، دون توقُّف. فجأةً، تسمَّر أمام زَمْبيِنِلّا. ناشدَها:

– قولي لي الحقيقة، 506 ثم، أردفَ بصوت مكتوم ومُتهدِّج: 507 هل أنتِ امرأة؟ 508 والكاردينال سِـكُنياره

509 جثَا الزَّمْبيِنِلّا على رُكبتَيْه، ولم يُجب إلا بإحناء رأسه. 510 صرخ الفنّان، وقد انتابتْه نوبةُ هذيان: –آه! إنك أمرأة؛ فحتى ال... ولم يُـكمِل. ثم استأنف: – لا، لن ينحطَّ حتى هذا الدرك من السَّفالة.

511 صاح الزَّمبِنِيلّا، وهو ينهار باكياً: –آه! لا تقتُلْني. 512 لم أوافِقْ على خداعِـك إلا إرضاءً لزملائي، الذين كانوا يرغبون في التسلية والضحك.

513 أجاب النحّات بصرخةٍ كان لها دويٌّ جهنمي: الضحك!.. الضحك، الضحك! أإستطعتَ، أنتَ، أن تتجرّأ على التلاعب بعاطفة رجلٍ، أنت؟

514 رد زَمْبينِلاّ - أوه! العفو!

515 صاح صرّازين، وهو يُشهر سيفَه بحركة عنيفة: - يجب عليَّ أن أقتلك! 516 ثم استدْرَك، باحتقارٍ بارد: - 517 هل سأعثر، وأنا أَخرِق جسمَكِ بهذه الشّفرة، على عاطفةٍ ينبغي إطفاؤها، أوْ ثأْرِ أثأرُه؟ لستَ شيئاً. سأقتلك، سواء أكنتَ رجلاً أم امرأة! 518 لكن...

ندّت عن صرّازين حركةُ تقزُّز، 519 أجبرتْه على الإشاحة بوجهه، وحينها، رأى التمثال. 520 فصاح: - ثم إنها وهم! 521 تابعَ القولَ، وهو يلْتَفِت نحو زَمْبينِلاّ: «لقد كان قلبُ المرأة ملْجأً ووطناً لي. ألك أخواتٌ يشبِهْنك؟ كلاّ! 522 إذن، فَمُت! 523 لكن.. لا، ستحيا. أليس ترْكُك على قيد الحياة، هو بمثابة نذْرك لشيءٍ أفظعَ من الموت؟ 524 لا أتحسَّر على دمي ولا على حياتي، وإنما على مستقبلي وسعادة قلبي. لقد أراقتْ يدُك الضعيفةُ جامَ سعادتي. 525 أيُّ أملٍ أستطيع أن أسلُبَك، مقابلَ كُلّ الآمال التي قضيْت عليها؟ أذْلَلْتني وأنْزلْتني إلى مستواك.. منذئذٍ، ستصبح كلماتُ أن أكون عاشقاً ومعشوقاً بلا معنى بالنسبة إلي، كما بالنسبة إليك! 526 سأفكِّر على الدوام في هذه المرأة المُتخيَّلَة، وأنا أرى امرأةً واقعية».

أشار إلى التمثال بحركة يائسة.

527 سأتذكر دائماً امرأةً خُرافيَّةً مُفترسة مصّاصَةَ دماء وسماوية[1]، ستأتي لتغرزَ مخالبَها في جميع عواطفي الإنسانية، وسَتَسِم كُلَّ ما تبقّى من النساء بطابع النُّقصان! 528 أيها الغول! 529 أنت الذي لا تستطيع منحَ الحياة لأيِّ كان، 530 لقد أَخلَيْت، في عيني، الأرضَ من كُلّ النساء.

531 جلس صرّازين مقابلَ المُغنّي المفزوع. دمعتان كبيرتان انْبجَستا من مُقلتيه

(1) امرأة كاسرة مفترسة: une Harpie: وحش خُرافي له رأس الكواسر وجسم امرأة، وله مخالب صلبة وحادة. -نوع من الطائر الكاسر المُفترس ذي المخالب الحادة والمُفرط الجشع؛- المرأة الشريرة القبيحة الجشعة مصّاصة الدماء؛- الرجل الجشع- يفترس لحوم الناس مادياً ومعنوياً.

الجافتيـن، تدحْـرَجتا طولَ خدَّيه وسقطتا على الأرض: دمعتَا سُعار، دمعتان حِرِّيفتان وحارقتان.

– 532 لم يبق حبّ! لقد متُّ عن كُلّ اللذائذ وعن كُلّ العواطف البشرية.

533 ما أن فَاه بهذه الكلمات، حتى قبَض مطرقةً ورماها نحو التمثال، بقوةٍ خارقة، 534 إلا أنه أخطأه. اعتقدَ أنَّه حطَّم هذا الصَّرحَ الذي شيَّده جنونُـه؛ 535 حينئذٍ، استَلَّ من جديد سيفَه وشهره ليقتل المُغنّي. 536 أطلقَ زَمْبينِلاّ صرخاتٍ ثاقبة. 537 لحظتها، دخل ثلاثةُ رجال، 538 وفجأةً سقط النحّاتُ مثقوباً بثلاث طعناتٍ من ثلاثة خناجر (ستيليات)[1]

539 قال أحدهم: – هذا، من طرفِ الكاردينال سِكُنْياره.

540 ردَّ الفرنسي، وهو يسلم الروح: – إنه فعلُ خيرٍ جديرٌ بمسيحي.

541 أبلغَ هؤلاء الرسلُ الغامضون 542 زَمْبينِلاّ خبرَ انزعاجِ حاميه، الذي ينتظرُه بالباب، في عربةٍ مغلَقة، ليرافقَه بمُجرَّد فكِّ أسره.

543 قالت لي السيدة لاروشفيد: –لكن، أيّ علاقة تربط هذه القصة بالعجوز القميء الذي شاهدناه عند عائلة لانتي؟

–544 أيتُها السيدة! استولى الكاردينال سِـكُنياره على تمثالِ زَمْبينِلاّ، وعمِل على صُنعه من المرمر؛ وهو اليوم معروضٌ في متحف آلباني[2] 545 هناك عثر عليه آل لانتي سنة **1791**. 546 وطلبوا من ڤيان اسْـتِنْساخَه لحسابهم الخاص. 547 اللوحةُ التي قدَّمتْ إليكِ زَمْبينِلاّ في العشرين من العمر، لحظةً، بعدما رأيتِه وعمرُه

---

(1) ستيليات: – ستيلي: خنجر صغير مُضلَّع الشفرة، رأسه حاد ودقيق وشديد الرهافة. ومن ذات اللفظ اشتق اسم باللغات الغربية لنوع من أنواع الأقلام الشهيرة.

(2) آلباني، **Albani** متحف: ألباني، مدينة إيطالية صغيرة تقع في أحواز روما. المقصود هنا متحفها. ينبغي الإشارة إلى طبيعة المدن الأوروبية، التي توفرت، منذ زمن قديم، لا سيما في بلدان الشمال، على أنواع من المتاحف والمكتبات المُختلفة، كخزائن للرصيد التراثي المحلي والجهوي والوطني، وكمجالات للدراسة والمتعة والتعلم.

المائة سنة؛ استخدَمَـها، بعد ذلك بكثير، جيرودي في أنديميونِـه[1]، لقد تعرّفتِ على النموذج في الأدونيس الذي رأيت.

– 548 لكن هذا أو هاتِه الزَّمْبينِلاّ؟

– ليس هو مِـن أحدٍ، يا سيدتي، غيرَ عم (أو خال)[2] أمّ مَارِيَانِينَه. 549 ستُدركيـن، الآن إذن، الأهميةَ التي يكتسيها لدى السيدة لانتي أمرُ إخفاءِ مصدرِ ثروةٍ جاءت.

550 خاطبتني، وهي تُوجِّه إلي حركة آمرة: – كفى!

بقينا مدةً غارقَيْـن في قرارةِ الصمتِ العميق.

551 قلت لها: – هيه! ماذا هناك؟

– آه ! صرختْ، وهي تقف وتتجوَّل بخُطى سريعةٍ في الغرفة. أقبلتْ عليَّ تَـتفحَّصني، ثم لتخاطبني وتقولَ لي، بصوت مُـنْهكٍ عليل: –552 «لقد قزَّزْتَـني من الحياة والعواطف، لأمدٍ طويل! 553 ما عدا في حالاتِ الوحوش الخُرافية، أوَ

---

(1) **أنديميونِ جيرودي**: – أما جيرودي فهو آن- لويس: A.Louis Girodet رسّام فرنسي (1767 – 1824) ورث عن أبيه كُلّ أراضيه. تلقى تعليمه بباريس لا ليصبح رسّاماً وإنما ليتخرّج مهندساً معمارياً؛ غير أن الميول الصباغية تغلبت عليه. تبنّاه الدكتور **تريوزون** بعد موت والديه. خاض معركة حقيقية من أجل الحصول على الجائزة الكبرى لأكاديمية الفنون الفرنسية، قبل أن تحمله لوحتاه "**نابليون يتسلم مفاتيح ڤيينا**" 1804، و"**ثورة القاهرة**"، 1810، نحو التكريس والمجد والشهرة والرسم للمؤسسات الرسمية والمباني الفخمة. اهتم كثيراً برسم المشاهد الشرقية والمشاهد المستوحاة من التاريخ القديم والعهد القديم، لا سيما في بداياته. من لوحاته الشهيرة "نوم **أنديمون**"، المتحدث عنها في قصة **صرّازين**. له متحف لا يزال يحمل اسمه إلى اليوم. وأما **أنديميون** Endymion: فهو ابن **ملك إليديا** أو ابن زيوس، ملك هو الآخر، في رواية، وراع في رواية أخرى؛ لكن الأكيد أنه عشيق إلهة القمر **سيليـن** أو **آرتيميس**، حسب روايات أخرى، أنجب منها أولاداً وفتيات. ارتبط بالنوم الدائم، إما للحفاظ على جماله أو عقاباً له على عشقه **لهيرا**، زوجة أبيه زيوس. والقصد هنا هي **لوحة أنديميون لو جيرودي**.

(2) **Oncle**: عم وخالِ: المؤكّد أن إخوان زَمبينِلّا وأخواته، كلاً أو بعضاً، قد رافقوه دائماً خـلال جـولاتـه الـفـنـيـة عـبـر أوروبـا، (Michel Butor, *Paris à Vol d'Archange*, *improvisations sur Balzac II, éditions La Différence, 1998*)؛ يصعب، حسب علمنا، الجزم بما إذا كانت السيدة لانتي بنتاً لأحد إخوانه أو لإحدى أخواته.

لا تنحلُّ عُـقَدُ كُلّ الأحاسيس البشرية إلا على هذا النحو، بواسطة خَـيْبات أملٍ فظيعة؟ كأمهاتِ، يغتالنا أبناؤنا، إما بسلوكهم الشائن أو ببرودتهم؛ كزوجاتِ، يخوننا أزواجنا؛ كعشيقاتِ، يهجرنا عُشّاقنا ويتخلّون عنا. الصداقة! أتوجد حقاً؟554 سأتنَسّك غداً، إذا لم أستطعِ البقاءَ مثل صخرةٍ لا ينال منها أحدٌ شيئاً، وسط عواصف الحياة. 555 إذا كان مستقبلُ المسيحي لا يزال وهْماً، فهو، على الأقل، وهْمٌ لا يتحطَّم إلا بعد الموت. 556 دعْني وحيدة».

قلت لها - آه! إنك تجيدين العقاب.

-557 أَأَخْطأْتُ؟

أجبتُها، بنوع من الشجاعة، - أجل، يمكنني أن أعطيك، وأنا أُنهي هذه القصةَ، الشائعة في إيطاليا، فكرةَ سامية عن التطوُّرات التي أنجزتْها الحضارة الراهنة. لم يبْق وجودٌ لهذه الكائنات الشقية.

558 قالت لي: - باريس أرضٌ مضيافةٌ جداً؛ تحتضن الجميعَ، ثرواتِ العار والثرواتِ المدمّاة؛ 559 الجريمةُ والعارُ يلتجئان إليها. الفضيلةُ وحدها، لا معابد لها فيها. حقاً، للأرواح الصافية وطنٌ في السماء! 560 لا أحدَ يستطيع أن يتعرَّف عليّ. أنا فخورة بهذا.

561 وبقيت المركيزة غارقةً في التفكير.

باريس، نوفمبر **1830**.

الملحق الثاني

تسلسل الأحداث

بما أن الأفعال (أي الأحداث والسلوكات أو "البروايرتسمات") تُشكّل الهيكل الرئيس للنص المُنقرئ، فسنُذكِّر، هنا، بمُتوالياتها، بالصورة التي ضبطناها عليها في النص، دون أن نعمل، مع ذلك، على بنْيَنَتِها أكثر مما هي عليه. كُلّ حدٍّ من حدودها يليه رقم العُجامة (الوحدة القرائية). أما تتابعها فمعروض وفق رُتبة ظهور حدها الأول.

حالة استغراق: 1: انهماك واستغراق (2). 2: استفاقة من جديد- (14)

مخبأ: 1: اختباء (6). 2: خروج (15).

تأمل: 1: في حالة تأمُّل (52). 2: كفَّ عن التأمّل (53).

ضحك: 1: قهقهة (53). كفَّ (62).

التحاق: 1: جلس (63). 2:جاء ليجلس بجانب (65).

سرد: 1: معرفة القصة (70). 2: معرفة القصة (120). 3: اقتراح الحَكْي (140). 4: اقتراح موعد لحكاية قصة (141). 5: مناقشة ميقات الموعد (142). 6. قبول الموعد (145). 7: رفض الموعد (146). 8: قبول الموعد (147). 9: أمر بالسرد (149). 10: تردد في الشروع في الحَكْي (150). 11: تكرير الأمر (151). 12: أمر مستجاب (172). 13: المفعول الإخصائي للحكاية (552).

سؤال 'أ': 1: تساؤل (94). 2. تحقّق وفحص (95)

لمس 1: لمس (95). 2: رد فعل (97). 3: تعميم رد الفعل (99). 4: هروب (100). 5: التجاء (101).

لوحة 1: إلقاء نظرة دائرية شاملة (107). 2: لمح (108).

دخول 1: إعلان عن دخول بإحداث جلبة خفيفة (122). 2: دخول (123)

باب'أ': 1: وصول إلى باب (125). 2: طرق (126). 3: ظهور (فتح الباب) (127).

و د ا ع 1: إيداع (قبل مغادرة) (128). 2: تقبيل (129). 3: توديع (130).

هِبّة 1: حثٌّ (أو محرِّض) على العطاء (132). 2: تسليم الشيء (133). 3: قبول الهِبة (134).

ذهاب 1: إرادة الخروج (135). 2: التوقف عن الذهاب (136). 3: استئناف الذهاب (137)

داخلية 1: دخول إلى الداخلية (154). 2: طرده منها (165).

مهنة 1: الصعود إلى باريس (167). 2: الالتحاق بمعمل أحد كبار المُعلّمين (169). 3: مغادرته للمُعلّم (181). 4: الحصول على جائزة فنية (182). 5: تكريس ناقد كبير له (184). 6: الرحيل إلى إيطاليا (185).

علاقة 1: ربط علاقة (192). 2: إعلان عن نهاية العلاقة (193). 3: نهاية العلاقة (195).

سفر 1: انطلاق (197). 2: سفر (198). 3: وصول (199). 4: مكوث (200).

مسرح :1: ولوج إلى المبنى (202). 2: ولوج إلى القاعة (206). 3: جلوس (207). 4: رفع الستارة (210). 5: سماع الافتتاح (211). 6: دخول النجمة (216). 7: تحية النجمة للجمهور (217). 8: غناء[1] النجمة (230). 9: مغادرة المسرح (246). 10: رجوع إلى بيته (250).

سؤال. ب 1: واقعة تتطلّب التفسير(203). 2: تحرٍّ واستخبار (204). 3: حصول عن جواب (205).

انزعاج 1: منضغِط، متضايِق (208). 2: عدم الإحساس بشيء (214).

لذة: 1: قرب من المراد - الموضوع (209). 2: حالة جنون (235). توتر (237). 4: جمود ظاهرٍ (238). 5: عُزلة (241). 6: عِناق (242). 7: (أصبح) مخترَقاً (243). 8: تلذّذ (244). 9: فراغ (247). 10: شجن (248). 11: استعادة القوى (249). 12: شرط التكرار(258).

إغواء 1: أوج النشوة (213). 2: انفتاح على العالم (215). 3: لذة حادة (219).

(1) l'air de...: أ- هيئة ؛- مظهر؛- سمت. . .ب: غناء؛ - لحن.

4: هذيان (231). 5: هذيان 1: بارد (232). 6: هذيان 2: حار (233). 7: هذيان 3: خرَس (234).

قرار: 1: الشرط الذهني للاختيار (239). 2: وضع خيار بين أمرين (240)

إرادة حب (مشروع ضعيف ومتذبذب): 1: وضع المشروع (240). 2: نشاط الانتظار، رسم (251). 3: نشاط تأمّل، كراء مقصورة في المسرح (258). 4: استراحة (260). 5: توقف المشروع (263). 6: إعلان عن الحدود المُكوّنة للاستراحة (264). 7: النحت صباحاً (265). 8: الجلوس على الصُّفّة مساءً (267). 9. تكييف السمع (268). 10: استئناس البصر (269). 11: نتيجة (270). 12: حماية الهوس والهلوسة (271). 13: حجة (دفع بالغياب) وتأجيل (273). 14: ملخص (276).

إرادة موت 1: تقديم مشروع (240). 2: استهزاء من تحذير (297). 3: تحمُّل كُلّ المخاطر (412). 4: تنبّؤ، استفزاز القدَر (413). 5: تعليق مسبق على موته (524). 6: موتٌ للنساء (530). 7: موتٌ للأحاسيس والعواطف (532). 8: موتٌ للفن (533). 9: تحمّل موته (540).

باب.ب.: 1: دقّ (285). 2: فتح (286). 3: دخول (287).

موعد 1: تحديد موعد (288). 2: تصريح بالموافقة إلى الرسول (289). 3: شكره للرسول (290). 4: تبليغ الموافقة إلى مُرسِل الرسول (292). 5: الوفاء بالوعد والموعد (304).

خروج: 1: من محل أول (291). 2: من محل ثانٍ (294).

ارتداء اللباس: 1: إرادة ارتداء اللباس (293). 2: ارتداء اللباس (300).

تحذير 1: تقديم تحذير (295). 2: لم يوله اهتماماً (297).

اغتيال 1: تعيين قاتل في المستقبل (295). 2: إشارة تعيين الضحية (479). 3: استعلام واستخبار (480). 4: حصول على المعلومة (481). 5: تقويم وتقرير داخلي (482). 6: أمر سري (483). 7: دخول القتلة (537). 8: قتل البطل (538). 9: توقيع الجريمة (539). 10: تفسير نهائي (542).

أمل 1: أمِل (303). 2: خاب الأمل (314). 3: تعويض (315). 4: أمل (316). 5: تعويض (317). 6: خيبة أمل(328). 7: تعويض (329). 8: أمل (330). 9: تعويض، خُنوع (336)

سباق: 1: انطلاق السير (305). 2: قطع مسافة الطريق (305). 3: اختراق (309). 4: وصول(311).

باب.ج.: 1: توقف (306). 2: دق (307). 3: انفتح (308).

حفلة قصف (أكل وشرب وغناء ومزاح): 1: دلائل وعلامات وبوادر (310). 2: إعلان بلاغي (313). 3: عشاء (337). 4: هدوء البداية (339). 5: خمور (345). 6: تسمية حفلة القصف والتهتك (356). 7: غناء (357). 8: استسلام وتمادٍ، إعلان (358). 9. تمادي 1: محادثات حرة مُطلقة على العواهن (360). 10: تمادي 2: نوم (361). 11: استسلام وتمادي3: هرق الخمر (362). 12: تمادٍ، استئناف (363) .13: نهاية (الفجر) (390).

محادثة.أ.: 1: اقتراب (319). 2: جلوس(329). 3: تكلم(329).

محادثة. ب.: 1: جلوس جنباً إلى جنب (338). 2: تحادُث (340).

خطر 1: فعل عنيف، دليل على طبع خطير (355). 2: خوف الضحية (364). 3: هلع الضحية مرة أُخرى (378) .4: هاجس خوف منذر بخطر (386). 5: خوف ملحاح (395). 6: إنذار بالمأساة (453). 7: رد فعل الخوف (476). 8: إحساس بالتهديد (487). 9: استعادة الهدوء (495). 10: حذر مستمر (496).

اختطاف (محاولة احتجاز): 1: التحكّم في الخاطف وتهييؤه (369). 2: خطف الضحية (370). 3 تغيير المكان (371). 4: اختطافٌ عن سبق إصرار وترصد (372). 5: دفاع الضحية عن نفسها بالسلاح (373). 6: فرار الضحية (380). 7: تغيير الموضِع (381). 8: مطاردة (382). 9: فشل الاختطاف، عودة الأمور إلى نصابها (387).

رحلة نزهة 1: اقتراح (390). 2: موافقة بالترحاب (391). 3: كراء المراكب (392). 4: بهجة جماعية (394). 5؛ وصول إلى غاية الرحلة (431). 6: جولة في الغابة (436). 7: عودة (454).

نُزهة غرامية 1: ركوبهما في عربة واحدة (393). 2: محادثة ثنائية (395). 3: إرادة التقبيل (414). 4: مقاومة (415). 5: وصول إلى موضع (431). 6: مساعدة على النزول من العربة (432). 7: عودتهما مُفترقين (454).

بوح بالعشق 1: طلب اعتراف (398). 2: تملّص من الاعتراف المطلوب (399). 3: علة أُولى للرفض: غير منطقي (400). 4: علة ثانية للرفض: اقتضاء ولزوم (401). 5: علة ثالثة للرفض: إقصاء (404). 6: ممنوع الحب (406). 7: الصداقة، وليس الحب (407). 8: الاحتجاج حبّاً (409). 9: هبة الحياة (413). 10: هبة الفن (416). 11: العلة الرابعة للرفض: مانع جسدي (417). 12: إنكار الإنكار (419). 13: أمر بالنسيان (425). 14: لزوم الصمت (429). 15: أمر بالتخلي (466). 16: أمر بالصمت (447). 17: وداع قطعي (449).

اختطاف 1: قرار ومخططات (455). 2: معلومات مسبقة (456). 3: تجنيد المساعدين (460). 4: اتخاذ تدابير (461). 5: وسيلة سريعة للهرب (463).

6: تجميع المساعدين (493). 7: نصب كمين (494). 8: بِبَراءة يغادر الضحيةُ قاعةَ الحفل (497). 9: اختطاف (498). 10: مسافة الطريق (500). 11: وصول إلى محل الاحتجاز (501).

حفلة موسيقية 1: دعوة (457). 2: وصول متأخر (462). 3: جمهور حاشد (464). 4: ولوج قاعة الموسيقى بعد لأي (465). 5: خروج من قاعة الحفل الموسيقي (492).

حادث 1: جذب انتباه الفنّان الواقف على الخشبة (474). 2:انتباهٌ يقظان (475). 3: اضطراب الفنّان (476). 4: اضطراب جماعي (477). 5: توقف الحفل (478). 6: تحكّم في النفس (484). 7: استئناف حفل الغناء (485). 8: رفض الاستمرار في حفل الغناء (488)

تهديد 1: تنبّؤ بالمنفَذ (489). 2: ضحية مرعوبة (499). 3: تجمُّد الضحية (502). 4: ضحية خرساء (504). 5: أول طلب للعفو (511). 6: طلب ثانٍ للعفو (514). 7: أول تهديد بالموت (515). 8: سحب التهديد (516). 9: ثاني تهديد بالموت (522). 10: سحب التهديد (523). 11: ثالث تهديد بالموت (536). 12: صرخة استغاثة (536). 13: وصول المنقذين (537). 14: قضاء على الجاني (538). 15: عودة مع المنقذين (543)

تمثال: 1: صياغة موضوعاتية للشيء (503). 2: رمْق (رؤية) الشيء (519). 3: خيبة أمل (520). 4: يأس(526). 5: حركة تخريب (533). 6. نجاة التمثال (534). 7: عثور على التمثال (544).

الملحق الثالث

الفهرس المُعقلن

أ. المُنقرئ (القابل للقراءة)

1. صِنافة (نَمذجة) 1: التقويم (تحديد القيمة).

أ. لا نقد بدون صِنافة للنصوص (1:أ)*

ب. أساس الصِّنافة: ممارسة الكتابة: النص المُنكَتِب. لماذا كان النص المُنكَتِب هو القيمة الأُولى: القارئ كمُنتِج للنص (1:أ).

ج. القيمة الارتكاسية للمُنْكَتِب: المنقرئ، الاتباعي (1:أ).

2. صِنافة 2: التأويل.

أ. كيف يُمكن إجراء تمييز كتلة النُّصُوص المُنقرئة: تثمين تعدُّدِية النص (2:ب).

ب. الوسيلة الناجعة لهذا التثمين: الإيحاء؛ يجب الاستمرار، دون انخداعٍ به، في تمييزه عن التقرير (3:ج؛ 4:د).

ج. النص الاتّباعي (الكلاسي) كتعدُّد، لكنه تعدُّد شحِّيح (2:ب).

(*) تحيل الأرقام الموضوعة هنا بين قوسين إلى أرقام الفصول المؤلفة لكتاب س\ز، المرتبة من {1=أ إلى 93 = جص}، وغير الموضوعة في متن الكتاب بين قوسين.

3. المنهج 1: شروط الانتباه إلى التعدّد.

أ. القبول بقدرة القراءة على النَّظْمَنَة ك «بَيِّنة» (5:هـ). القراءة الثانية والقراءة الأُولى (9:ط)، انقلاب القراءات وانعكاسها على النص (71).

ب. القبول بأن نسيان المعاني يُكوِّن القراءة (ليس للنص من «مجموع وحصيلة») (5:هـ).

ج. تحليل نص واحد (6:و)؛ لهاتِه القراءة قيمة نظرية (6:و)؛ تسمح بتبديد الوهْم القائل بوجود التافه وما لا معنى له في النص، وأن البنية ليست سوى «رسم» (و، بك:6، 22).

د. التنقّل خطوةً خطوةً طوال النص الوصي، بشرط تنجيمه باستطرادات هي علامات تعدّدية الطابع التناصّيّ (6:و).

هـ. ليس المُتوخَّى هو استنباطُ بنيةٍ عميقةٍ ونهائيةٍ للنص (6:و)، وليس إعادة بناء جدول كُلّ شِفرة؛ استهدافُ بنياتٍ متعددةٍ، وهي هاربة (أي، بي-11، 12)، تفضيل البَنْيَنَة عن البنية (8:ح، 12:بي)؛ البحث عن لعبة الشِّفرات وليس وضع تصميم للعمل الأدبي (طل، 39).

4. المنهج 2: العمليات.

أ. تجزيء المتَّصل النصي إلى شذراتٍ متجاورةٍ ومتتابعة (هي العُجامات) تجزئٌ اعتباطيٌّ لكنه ملائم (7:ز).

ب. المراد ضبطه: معاني كُلّ عُجامة (شذرة) ومدلولاتها، أو بعبارة أُخرى إيحاءاتها. تتعدّد مقاربات الإيحاء فمنها: التعريفية، المقولاتية، التحليلية، الطبولوجية، الحيوية (الدينامية)، التاريخية، الوظيفية، البنيوية، الأيديولوجية (6:د).

ج. يُقدِّم التحليلُ الموادَّ لمُختلف أنواع النقد (8:ح، 81: أف). لا يستتبع هذا ليبراليةً ما تُسلِّم بجزءٍ من الحقيقة لكُلّ نوع من أنواع النقد، وإنما هي ملاحظة لتعدُّدية المعاني ككينونة، وليس ككشفٍ لحساب أو تسامحيّةٍ ما (2:ب).

د. النص المختار. صرّازين لبلزاك (10:ي والملحق -أ-).

ب. الشِّفرات

1. الشِّفرة عامّةً (**12**: بي)

أ. الهروب الاحتمالي للشِّفرات (6:و 6، 12:بي، 67:زس). لا يجب كَبْحُ عِناد الشِّفرات واندفاعها: قضايا نقدية: الموضوعاتية اللانهائية (40:م)؛ النص البلزاكي (90:ص)؛ الكاتب كنص (90:ص)، وليس كإله (74:دع).

ب. الـ«مكتوب قَبْلاً» (**12**:بي، 36:ول).

ج. الشِّفرة كصوت مجهول (12:بي؛ 64:د س). السخرية كصوتٍ (21:أك).

2. شفرة الأحداث، صوت التجربة (**86**:وف).

أ. تكوين مُتوالية من الأحداث معناه إيجاد اسم لها (11:أي، 36:ول).

ب. تعتمد الشِّفرة التجريبية على معارف كثيرة (67:**زس**). ليس هناك من منطق أحداثي غير منطق ما سبق أن كُتِب، وما سبق أن قُرِىء، وما سبق أن رُئِيَ وما سبق أن فُعِل (11:**أي**)، مبتذلٍ أو روائيٍّ (11:**أي**)، عضويّ أو ثقافيّ (26:**وك**، 86:**وف**).

ج. انتشارات المتوالية وتوسّعاتها: الشجرة (56:**ون**) التشابك: جديلة أغصان (68:**حس**).

د. وظائف: اكتمالية (46:**وم**)، تبخيس وتنقيص (45:**هم**). تُحتِّم شفرة الأفعال والأحداث بكيفية رئيسة مقروئيةَ النص وتُحدّدها (86:**وف**).

3. الشِّفرة التأويلية، صوت الحقيقة (**89**:طف).

أ. الصُّرْفات التأويلية (11:**أي**، 32:**بل**، **89**:**طف**). قضية الحقيقة تتمفصل كجملة (37:**زل**)؛ حوادثها واصطداماتها: فوضى، اختلاط، انعدام صياغة الحدود (37:**زل**، 48:**حم**).

ب. السُّبُل البنيوية للكذب (1): اللَّبس: ازدواج الفهم (42:**بم**)، الكذب الكنائي (69:**طس**).

ج. السُّبُل البنيوية للكذب (2): البيِّنات والحُجج المزيَّفة، التعسّف والمُغالاة: البيِّنة النرجسية (61:**أس**)، البيِّنة النفسية (63:**جس**)، البيِّنة الجمالية (72:**بع**).

د. السُّبُل البنيوية للكذب (3): أخلاقيات (تبرئة ذِمّة) الخطاب (60:**س**).

هـ. تأخير الحقيقة، معناه بناؤها (26:**وك**) (32:**بل**).

4. شِفرات الثقافة أو الإحالات، صوت العلم (87:زف).

أ. المَثَل وتحوّله الأُسلوبي (43:**جم**).

ب. شِفرات المعرفة، مؤلفات مدرسية، فطرازيا (87:**زف**).

ج. الشِّفرات الثقافية كأشباح أيديولوجية (42:**بم**).

د. الوظيفة القمعية للإحالة، بتكرارها (تقيُّؤُ المسكوكات، 59:**طن**). 87:**زف**) أو نسيانها (78:**حع**).

5. السِّيمات أو مدلولات الإيحاء، صوت الشخص (81:اف).

أ. تسمية السِّيْمات، الموضوعاتية (40:**م**).

ب. توزيع السِّيْمات داخل النص (13:**جي**). الصورة الشخصية (البورتريه) (25:**هك**).

ج. المجموع المنتقى للسِّيمات: الشخص، الشخصية (28:**حك**، 81:**أف**).

د. السِّيْمات، المُفضية إلى الحقيقة (26:**وك**).

6. الحقل الرمزي.

أ. الجسد، موضِع المعنى والجنس والمال: من هنا مصدر الامتياز النقدي الذي يتمتع به، حسبما يبدو، الحقل الرمزي (92:**بص**).

ب. انقلابات وانعكاسات: الذات تتخلّل كُلّ ثنايا النص (70:**ع**)؛ يُمكن الولوج إلى الحقل السردي من ثلاثة مداخل، دون تصدُّر أحدها للباقيـن (92:**بص**).

ج. المدخل البلاغي (المعنى): **الطِّباق** (14:**دي**) وانتهاكاته: الزائد (14:**دي**)؛ البركان الجدولي (27:**زك**؛ 47:**زم**؛ 79:**طع**).

د. المدخل الشعري (الإبداع، الجنس):

1 - الجسد المدهون (49:**طم**)، الجسد المُجَمَّع (50:**ن**؛ 51:**ان**).

2 - سلسلة استنساخ الأجساد (29:**طك**)، الجمال (16:**وي**؛ 51:**ان**؛ 61:**اس**). الخلَف والاستمرار (**18**:**حي**).

3 - حدّ شِفرة الاستنساخ واضطرابها: التُّحفة- الفنية (52:**بن**)، المادون والماوراء (30:**ل**)؛ العيب، السلسلة (41:**ال**؛ 85:**هف**)، النقص والتحت: نظرية الفن الواقعي (23:**جك**؛ 50:**ن**؛ 54:**دن**؛ 83:**جف**؛ 88:**حف**).

هـ. المدخل الاقتصادي (السلعة، **الذهب**). الانتقال من القرينة إلى الدليل كاضطراب (19:**طي**). المَحْكيّ كموضوع للعقد (38:**حل**)؛ تعديل العقد (91:**اص**)؛ انعطاب الاقتصاد (92:**بص**).

و. الاضطراب المُعمَّم: الإخصاء كمخيم وكطائفة (17:**زي**)، ككناية (29:**طك**). كوباء شامل (88:**حف**؛ 92:**بص**)، صورة الخاصي: «الثرثرة» (79:**طع**)، فساد المجاز (92:**بص**).

7. النص

النص كضفيرة، كنسيج أصوات، كشِفرات (68:**حس**): التضخيم الصوتي[1] (8:**ح**؛ 15:**هي**) وتعدّد التنغيمات[2] (15:**هي**).

(1) la stéréophonie. الستيريوفونية.

(2) la polytonalité.

ج. المُتعدّد

1. تعدّدية النص في اتساعه وانتشاره:

انتصار التعدّد (ب، هـ). التعدّد المتواضع (و) وخُطاطته البيانية: التقسيم (**هي: 15**).

2. تحتيمات اختزالية:

أ. تعاضدات وترابطات صلبة تناسق شديد (66:**وس**)، تحتيم مضاعَف (76:**وع**)، تشتُّت مُتناسق (13:**جي**).

ب. امتلاءات: إكمال، إيصاد، حَمْل، تلخيص (22:**بك**؛ 26:**وك**؛ 32:**بل**؛ 46:**وم**؛ 54:**دن**؛ 73:**جع**)؛ مَلء المعنى، مَلْء الفن (84:**دف**)؛ حشو (34:**دل**)؛ تفكير (93:**جص**). الشخصية كوهم بالامتلاء: الاسم (العَلَم) الخاص (28:**حك**؛ 41:**ام**؛ 81:**اف**)، الشخصية كمفعول للواقع (44:**دم**)؛ الشخصية تُحدّدها دوافعُها تحديداً مُضاعَفاً (58:**حن**). الامتلاء، التقزز، الزي البالي (42:**بم**؛ **87**:**زف**).

ج. انغلاقات: تقضي الكتابة الاتباعية على انفصال (تفكّك) الشِّفرات قضاءً سابقاً لأوانه (59:**طن**)؛ دور السخرية الناقص (21:**اك**). الشِّفرتان التأويلية والأحداثية، فاعلان مُختزِلان للتعدّدية (15:**هي**).

3. تحتيمات مُتعدّدة القيم ومُنقلبة:

أ. انقلابات وتعدّدات- القِيَم: الحقل الرمزي (11:**أي**؛ 15:**هي**؛ 92:**بص**).

ب. الصورة البلاغية. الشخصية كخطاب (76:**وع**)، متواطئ مع الخطاب (62:**بس**). الصورة البلاغية، نظام ترتيب قابل للانقلاب (78:**حع**).

ج. **تلاشي** الأصوات (12:**بي**؛ 20:**ك**).

د. المعاني التي لا يُمكن الحسم بشأنها (3:**جل**؛ 76:**وع**) الاستنساخ الخطّي (التورية) (53:**جن**).

هـ. التباسات التمثيل وغموضه. المُمَثَّل- غير قابل للتفعيل والأجْرَأة

(35:**هل**). التمثيل "المُسَطَّح" المَحْكيّ المُعالِج لذاتِه (38:**حل**؛ 70:**ع**؛ 91:**اص**).

و. التواصل المضاد. لعبة وِجْهات الإرسال (**زن**: **57**)، تقسيم الإصغاء (62:**بس**؛ 69:**طس**)، الأدب كصخب (كضجيج)، وكاكوغرافيه (57:**زن**؛ 62:**بس**).

4. الإنجاز:

بعض نجاحات السارد الاتّباعي: مسافة مُرَكَّبِيَّة جيدة بين السَّيْمات المتواشجة (13:**جي**)، تذبذُب المعاني، اختلاط العملي - الإجرائي بالرمزي (33:**جل**؛ 70:**ع**)، المفسِّر المفسَّر (74:**دع**)، الاستعارة اللَّعِبيَّة (24:**دك**).

5. النص المُنقرئ في مواجهة الكتابة:

أ. الدور الأيديولوجي للجملة: إنها بتدهينها للمفاصل الدلالية، وربطها للإيحاءات ضمن «المُجَوْمَل»، وبإخراجها للتقرير من اللعبة، تمنح للمعنى ضمانةَ «طبيعةٍ» بريئةٍ: طبيعةَ اللغة، طبيعةَ الجملة (4:**د**؛ 7:**ز**؛ 9:**ط**؛ 13:**جي**؛ 25:**هك**؛ 55:**هن**؛ 82:**بف**).

ب. امتلاك المعنى في النص المُنقرئ: نشاط تصنيف وتسمية (5:**هـ**؛ 36:**ول**؛ 40:**م**؛ 56:**ون**)؛ دفاعٌ مهوُوسٌ ضد «العيب» المنطقي (66:**وس**)؛ اصطدام الشِّفرات: «المشهد» (65:**وس**)، البوح بالغرام (75:**هع**)؛ الموضوعية والذاتية، قُوَى بلا وشيجة حميمية مع النص (5:**هـ**).

ج. إطلاقُ مزيَّف للانهائية الشِّفرات: السخرية، المحاكاة الساخرة (21:**اك**؛ 42:**بم**؛ 87:**زف**). فيما وراء السخرية: قوة المعنى الذي لا يُمكن ضبطه: **فلوبير** (21:**اك**؛ 59:**طن**؛ 87:**زف**).

د. **الكتابة**: وضعها تجاه القارئ (1:**ا**؛ 64:**س**)، «بيِّنتها» (59:**طن**)، قدرتها: على مدى البصر، تذويبُ كُلِّ لغةٍ اصطناعيةٍ، كُلِّ خضوعٍ تخضعه لغة إلى أُخرى (42:**بم**؛ 59:**طن**؛ 87:**زف**).

الملحق الرابع

جورج باتاي يُصنِّف صرّازين ضمن الأعمال الأدبية العالمية الكبرى

«كُلّ إنسان مُعلّق ـ بقدر قد يزيد قليلاً وقد ينقص قليلاً ـ بالمَحْكيّات والروايات، التي تكشف له عن الحقيقة المُتعدّدة للحياة. هذه المَحْكيّات، التي تُقرَأ أحياناً أثناء الجذْبات، هي الوحيدة، التي تضعه في مواجهة القدر. يلزمنا، إذن، أن نبحث بحماس عما يُمكن أن يُشكِّل كُنْه هذه المَحْكيّات.

كيف نوجّه الجهدَ الذي تتجدَّد به الرواية، أو بعبارة أفضل، تستمر.

الواقع أن هاجسَ التقنيات المتباينة، التي تُداوي تُخمةَ الأشكال المعروفة، يشغل الأذهان. لكنني أسيء التعبير ـ إذا أردنا أن نعرف ما الذي يُمكن أن تكونه رواية ما ـ إلى حدّ أن أساساً معيناً لا يُدرَك ولا يوسَمُ جيداً، قبل كُلّ شيء. المَحْكيّ، الذي يكشف عن إمكانات الحياة، لا يُسمِّي، لا ينادي، بالضرورة، وإنما يكشف عن لحظة سُعار، بدونها سيعْمَى مؤلفه عن هذه الإمكانات البالغة الإفراط. أعتقد ذلك: إن المُقاساة الخانقة والمستحيلة هي الوحيدة تمنح الكاتب وسيلةَ البلوغ إلى الرؤية القصوى، التي يترقَّبها قارئٌ أرهقته ما تفرضه الحدودُ الدنيا من أعراف.

كيف نتأنَّى عند الكتب التي يبدو، بشكل ملموس، أن الكاتب لم يكن مُجبراً على تأليفها؟

أردت صوغ هذا المبدإ. أتخلَّى عن تعليله.

أقتصر على سرد عناوين تستجيب لما أثبتته: (بضعة عناوين، أستطيع إيراد عناوين أُخرى، لكن انعدام الترتيب معيار لمقصدي): Wuthering Heights، المحاكمة، البحث عن الزمن الضائع، الأحمر والأسود، أوجيني دو فْـرَنڤال Eugénie de Franval، L'Arrêt de Mort، صرّازين (هذا هو!)، الأبله[1]...»

جورج باتاي
زرقة السماء، ج.-ج. پوڤير
J.-J. Pauvert
1957؛ تقديم، ص.7.

---

(1) أوجيني دو فرنڤال، للمركيز دو ساد (في جرائم الحب)؛ و (Arrêt de Mort) لموريس بلانشو؛ صرّازين (هي ذي!)، قصة لبلزاك، نسبيّاً، قلما عرفها الناس، وهي مع ذلك إحدى قمم أعماله.(ج.ب.)

ب - ملحقات المترجم

1 . أ. كشاف المصطلحات والالفاظ الخاصة

1.أ.1. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "مقدمة المترجم"

1.أ.2. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "س\ز"

1.أ.3. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "صرّازين"

1.ب. كشاف الأعلام

1.ب.1. كشاف الأعلام في "مقدمة المترجم"

1.ب.2. كشاف الأعلام في "س\ز"

1.ب.3. كشاف الأعلام في "صرّازين

1.ب.4. فهرس الأعلام في "س\ز" ومقابلاته بالحرف اللاتيني

2.أ. ثبت المصطلحات والألفاظ الخاصة

2.أ.1. في "مقدمة المترجم"

2.أ.2. في "س\ز"

2.أ.3. في "صرّازين"

2.ب. ثبت المصطلحات والألفاظ الخاصة الأجنبية (ترتيب أبجدي لاتيني)

3. إحالات مرجعية

1.أ. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة

1.أ.1. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "مقدمة المترجم"

1.أ.2. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "س\ز"

1.أ.3. كشاف المصطلحات والألفاظ الخاصة في "صرّازين"

1.ب. كشاف الأعلام

1.ب.1. كشاف الأعلام
في "مقدمة المترجم"

1.ب.2. كشاف الأعلام
في "س\ز"

1.ب.3. كشاف الأعلام المصطلحات والأماكن في "صرّازين

1.ب.4. فهرس الأعلام
في "س\ز"
ومقابلاته بالحرف اللاتيني

أباتي	abbatis
أبقراط	Hyppocrate
أبو الهول	Sphinxe
أدلر	Adler, A.
أدونيس	Adonis
أرسطو	Aristote
أرنو، صوفي	Arnould, Sophie
إرينيات، نساء ربانيات، - خرافيات	Erinnyes
اسبانيا	Espagne
إستير	Esther
أسرار الأميرة دو گادينيان	La princesse de Cadignan
إغريقية	La Grèce
ألغران	Allegrain
الغريكو	El Greco
ألف ليلة وليلة	Les Milles et Une Nuit
الملهاة البشرية	La Comédie Humai
أنتينوس	Anthinos, Antinoûs
مايكل أنجلو	Michael Angelo
أنديميون	Endymion
أوديب	Oedipe
أوروبا	Europe
إيروس	Eros
إيطاليا	Italie
إيليزي بوربون	l'Elysée-Bourbon
البابا	le Pape
باريس	Paris
بالبيك	Balbec
بامبينو	El Bambino
باولو وفرنشيسكا	Paolo et Francesca
بايرون، اللورد	Lord Byron
برنقة	Vernissage
بروست	Prouste, Marcel
بريدو، جوزيف	Brideau, Josephe
بريشت	Brecht, Bertold
باتاي، جورج	Bataille, Georges
بغماليون	Pygmalion
پكشيني Piccinni، پيكشينيون	Picciniste
بلزاك	Balzac, Honoré de
بلنسية، - ات	Valenciennes
بمبنيلاّ	Bambinella
بنت السلطان	La Fille Du Sultan
بوذا	Bouddha
بوسان	Poussin, Nicolas
بوشردون، إيدمي	Bouchardon, Edmé
بوشيدو	Bushido
بوفار وبيكوشي	Bouvard et Pécuchet
بوللّوز	Bulloz, J-E.
بولونيا	Bologne
بونبارت، نابليون	Bonaparte, Napoléon
بياتريكس	Béatrixe
بياتريكس كونتيسة آرثور دو روشفيد	Béatrix, comtesse Arthur de Rochefide
بيتهوفن	Beethoven
بيلاستر	Belastre
تينور كونتي	Conti, ténor
ثيطار	Citar
جاكبسون، رومان	Jakobson, Roman
جاڤيت	Javette

جحيم، دانتي	Enfer de Dante
جوستين	Justine
جوني	Junie
جيرودي	A.Louis Girodet
جيمس	James
جيني، جان	Genet, Jean
حقبة عتيقة	Ere archaique
دانتي، أليغيري	Dante, Alighieri casablanca
دافنتشي، ليوناردو	Vinci, Leonardo Da
دجُوميلّي	Jommelli, Niccolo
دو بومبادور	de Pompadour, Madame
دو جوكور	de Jaucourt, Mr
دو غرمانت، الأميرة	de Guermantes, Du côté
دو لا بالفيرين	Palferine, Félicité des Touches de la
دو لا روشفيد، السيدة	de la Rochefide
دو ميديسيس، كاترين	Médicis, Catherine de
دوبروس، الرئيس	Brosses, le Président de
دولباش	Le Baron de Holbach
دولة البابا (ولايات البابا)	L'Etat du Pape
دوما، ألكسندر	Dumas, Alexandre
دي توش، فيليسيتي، انظر: "بالفرين"،	
ديدرو، دنيس	Diderot, Denis
دي غينيك، كاليست	du Guénic, Calyste.
رابليه	Rabelais, François
رابويوز	Rabouilleuse
رادكليف، آن	Radcliff, Anne
راستيناك	Rastignac
راسين، جان	Racine, Jean
ربول، جان	Reboul, Jean
رغاتزو نابولياني	Ragazzo napolitain
رفائيل	Raphaêl, Raffaello
روسو، جان- جاك	Rousseau, J._J.
روسيني، روشفيد، انظر بياتريكس	
كونتيسة دو روشفيد	Rossini
روما	Rome
رومبيري، لوسيان	Lucien de Rubempré
زَمْبينلاّ	Zambinella
ساموراي	Samouraî
سان دوناتو	San Donato, duchesse
سان لوي	Saint Louis
ستندال	Sthendal

سِكُنْيَارَه، انظر الكردينال سِكُنْيَارَه	
سيليني	Sélénè
شمبانيا	Champagne
ساد فوريه لويولا	Sade, Fourier, Loyola
صاد، (المركي دو-)	Sade, le Marquis de
صافو	Sapho
صرّازين، صرّازان	Sarrasine, Sarrazin
س\ز	S/Z
صنم ياباني	Idole japonaise.
علاء الدين	Aladin
عودة الملكية	Restauration
غرب	Occident
غلوك	Glûck, Glûckistes
غمبنيلاّ	Gambinella
غوينيافر، لانسلوت	Guenièvre, Lancelot
غيتري، ساشا	Guitry, Sacha
فابري، بيار	Fabri, Pierre
فارينَللي	Farinelli
ڤتّرونو	Vetturi
ڤرجيل	Virgile
فرويد	Freud, Sigmund
فرينهوفر	Frenhofer
ڤيتَلْياني	Vitagliani
فلوبير	Flaubert, Gustave
فلورنسا	Firenzi, Florence
فيليپُّو	Filipoo
فيليپّي، ملك إسبانيا	Felippe
فندق إسبانيا	Hotel d'Espagne
فوبورغ القديس أونوريه	Faubourg Saint-Honoré
ڤوتران	Vautrin et Lucien de Rube, pré
فورتيار	Furetière
ڤيان	Vien
ڤيلّوتي	Velluti
ڤينوس	Vénus
الكاردينال، سِكُنْيَاره	Le Cardinal Sicognara
كريستنتيني	Crescentini
كزانوڤا	Casanova
كفاريلّي	Caffarelli duc de San Donato
كلوتيلد	Clotilde
كنوڤا	Canova, Antonio
كورسو	Curso

2. أ. ثبت المصطلحات والألفاظ الخاصة ومقابلاتها بالحرف اللاتيني (ترتيب أبجدي عربي)

2.أ.1. في "مقدمة المترجم"

إجراء opération
إحالة référence
أسلوب style
أسلوبية stylistique
أشياء ثقافية choses culturelles
إعادة القراءة re-lecture
الإعناء signifiance
إناسيّ anthropologique
أنظمة: الدلائل والعلامات غير اللفظية systèmes de signes non verbaux
أنظمة دالة systèmes signifiants
انفجار
إيحاء connotation
إيحاء sémiotique connotative
بحث، -علمي recherche scientifique
بلاغة rhétorique
بنية structure
بنينة structuration
بنيوية structuralisme
تاريخ، -المعرفة histoire, -de la connaissance
تأويلانية، هيرمينوطيقا herméneutique
تبنين structuration
تحدث؛ مشهد- scène de l'énonciation
تحديد مضاعَف surdétermination
التحليل البنيوي للمَحْكيّ analyse structurale du récit
تحليل الخطاب analyse du discours
تحليل الخطابات analyse des discours
التحليل السيميائي analyse sémiotique

التحليل اللساني للخطاب السياسي المغربي analyse du discours politique marocain
التحليل النفسي psychanalyse
تحليل النص analyse du texte
التحليل النصي analyse textuelle
تداولية pragmatique
تدلال sémiosis
ترجمة traduction
التزام، ثقافي، -سياسي engagement, -politique, -culturel
تطبيق، -ي application, appliquée
تعبير expression
تفكيك- .ية décomposition;-décontraction, déconstructionisme
تفكيك النظام الرمزي décomposition du système symbolique
تقرير dénotation
تناص، -ي intertextualité
تواصل communication
توليدية générativisme
ثقافة، -نقدية، -كونية، -طبقية، -برجوازية culture critique, -universelle, -de classe, bourgeoise
ثقافة عصرية وحداثية، سيميائية ونقدية وأدبية وفكرية culture contemporaine;-moderniste;critique littéraire, -philosophique
ثقافات، لاتينية وأنغلوساكسونية وسلافية latine, anglo-saxonne, slave; culture
حجم volume
حداثة modernité

حديث	énoncé
حفريات المعرفة	archéologie du savoir
خرافيات	mythologie
خطاب	discours
دال	signifiant
دلائلية (سيميائيات)	sémiotique
دلائلية دلالة	sémiotique de la signification
دلائلية أمريكية	sémiotique américaine
دلالة	signification
دليل، دلائل، علامة، -ات	signe
ذات، -علمية، -متحدثة	sujet, - dénonciateur, - scientifique
رغبة	désir
رواية، روائي	roman, romancier, romanesque
سياسي	politique
سيرورة	processus
سيميائيات (الدلائلية)	sémiotique
سيميولوجيا	sémiologie
شذرة	fragment
شعرية	poétique
شفرات (شفرة حدثية، الأحداث، -الإحالات، -التلغيز والحل، -الترميز، -السيمات: التواصل والوجهة)	code
صنافي، مصنف	classificateur, typoligiste
صوت	voix
صورة، ي؛	figure, image
طليعة	avant-garde
عُجامة	lexie
علامة، -ات	signe, marque
علم	science
عمل	travail
فاشي	fachiste
فكر	pensée
فكر الحداثي	.penséemoderniste
قراءة lecture صغرية	microscopique
قضية	proposition
قطيعة، قطائع معرفية	coupure
كتابة	écriture
كلاسي، اتباعي	classique
كلام	parole
لانهائي	infini
لذة، -النص	plaisir du texte
لسان	langue
لسانيات	linguistique
لسانيات النص	linguistique du texte
لعبة، -النص	jeu du texte
لغة: -جنسية، -اشتراكية، -صوفية	langage
ما بعد حداثي	post-modernisme
مادة تخصص	discipline--
مادية جدلية وتاريخية	matérialisme dialectique, - historique
مبدأ، مبادئ	principe
متن	corpus
المتناص	intertexte
متوالية	séquence
مجتمعي	social
محاكاة	mimésis
مدرسة باريس لتحليل الخطاب والسرد	l'école française de l'analyse du discours
المدرسة الفرنسية لتحليل الخطاب	l'école française de l'analyse du discours
منطق	logique
مسرح شعبي	théâtre popular
مصطلح	terme
مصنف	classificateur
معجم رولان بارت	-dictionnaire de --
مغامرة	aventure
منهج	méthode
موت، -المؤلف، -الرواية، -الأدب	mort de
موضوعاتي	thématique
نحو	grammaire
نِسال، نِفاش	
نسيان	oubli
نص	texte
نصانية	textualité
نظام	système
نظام لباس الأزياء	Système de la mode
نظرية	théorie
نظمنة	systématisation
نقد	critique
هايكو	Haïko
هستيرية	hystérie
هو العلم	le ça de la science
وحدة قرائية	unité de lecture
وظيفية	fonction

2.أ.2. في "س\ز"

أب (- أول، - خالق، -مؤلِّف)	auctor
ابتهاج حاد، نشاط حاد	euphorie
إبداع، - معاني	inventio; invention:
اتّباعي، -كلاسي	classique
اتجاه	direction
إثباتة المثل؛ ما يقرره المثل	constat proverbial
أثر	trace
إجرائية opérabilité أجْرأة، قبل للأجرأة:	opérable
أحادي الدلالة univoque، ية	univocité
إحالة	référence
احتجاج	dénonciation
إحداثية	paramètre
أحدوثة:	anecdote
إحيائي، يات؛ - علم الإحياء	biologie, -biologique
اختلاف	différence
إخصاء	castration
أخلاق: - الضمير؛ - تبرئة الذمم	casuistique
أداة، - تعريف	article défini
أدب Lettre حَرف	lettre
أدب؛	littératue
أُدلوجة	idéologie
إرادة، - حب vouloir- aimer؛ - موت	vouloir-mourir
ارتدادي، - ارتكاسي	réactif
إرسال	émission
إرينيات:	Erinnyes
ازدواج الدلالة؛ - التباس؛	double entente
ازدواجية، - المعنى	duplicité
أزمة	crise
استبدال	permutation
استخراج	extraction
استدلال، - ما قبل استدلالي	démonstration, pré-démonstratif
استطراد	disgression
استشفار	décodage, déchiffrement, --age
استشهاد	citation
استعارة	métaphore
استفتاء:	referendum
استقراء	induction
استماع	écoute
استنتاج؛ -ي	déduction-if
استنساخ:	réplique
استهلاك	consommation
استهلال، - ي، - تقديم، -ي	protase, protatique
أُسطورة، - ي	mythe, -ique
أُسلوب	style
اسم؛ - جنس؛ - شخص؛ - علم	nom; de genre; propre:
اسم اصطناعي. اصطلاحي:	méta- nom
إشارة	signal
اصطلاحي	terminologique
اصطناعي	méta
أصل	origine
اضطراب كنائي	trouble métonymique
أطروحة نقيض، - مضادة؛ --antithèse طباق؛ antithèse- مقابَلة	
أتوبيا، - يوتوبيا	utopie
إعادة، - كتابة، - قراءة	ré- écriture, relecture
اعتباط، -ية	arbitraire
إعراب؛ - تركيبي	inflexion syntaxique
إعلان، - بلاغي	annonce rhétorique
اقتران	jonction, conjonction
اقتصاد؛ - نظام الوظائف	économie
أقصوصة	nouvelle
اكتمال؛ - كمالية	complétude
آلاتية	mécanicité
آلة دوارة	tourniquet
إله، - هندي	dieu indien
أليتية، قانونية، إيجاهات	modalités aléthiques, modalités
أم، - الفنون - Mère des Arts الغرب	mère de l'occident

امتلاء plénitude
امرأة Femme – كتاب Livre – ملكة، Reine – سامية
Sur-femme جوهر essence – تمثال statue
إمضاء paraphe, signature
أمومية maternalisme;--ité
أنا، - بروستي je, -proustien
إناسة، علم الإنسان anthropologie
إنتاج، - ية production, productivité
انتساخ. نسخ transcription
انتساخ. نسخ، – خاصة النقل
الخطي transcriptibilité
انتعاظ orgasme
انتهاك transgression
إنجاز، طاقة إنجازية performance؛ منجز، فاعل
performateur
أندوكسة، - أحكام مقبولة endoxa
إنْحِكاء،
انزلاق؛ -el glissato, el glissando المنزلق، - كنائي،
انزياح، تفاوت écart
إنشاء؛ - فلسفي dissertation
إنعاظ orgasme
انعكاس؛ -انقلاب ..réversibilité؛ عكوس؛ -
منقلب، ... réversible
انقراء؛ - قابل للقراءة lisible
انقلاب، - ية reversible;réversibilité
انكتاب، - قابل للكتابة scriptble
أنموذج modèle
انهيار، - جدولي -chute paradigmatique أنظمة،
أنوثة féminité
أوائل محللي المحكي les premiers analystes du récit
أوْسَطية، - توَسُّط mitoyenneté
أو\و ou/et
إيجاب، ية positivité
إيجَاهَ: modalisation أوجَهَ؛ - يُوجّه modaliser, إيجاه
أليتي؛ - قانوني aléthique
إيحاء connotation
إيقاع، - تماثلي homéopathique
أيقونة icône
بؤرة focus
باربلاكي (انظر: مقشَّر): paraplaque
بث émission

بذَهية Evidence
بديل، أبدال -relais مزيف،
بديل، رابط، أبدال relais
برنقة vernissage
بروايريزيس proaïrésis
بروزوبو غرافي prosopos, prosopographie
بعثرة، ... éparpillement
بكسينيون piccinistes
بلازون، -شعار blason
بلاغة، جديدة (القرن الثاني ب.م.) nouvelle
rhétorique
بلنسيات valenciennes
بناء؛ - معمار؛ construction
بنية -.structure يات، - جملية structure de phrase
بنية سردية structure narrative
بَنْيَنَة structuralisation
بودوار، حجيرة استقبال صغيرة boudoir
بورتريه، - صورة الشخص portrait
بوهيمي bohémien
بياض، - التحليل blanc de l'analyse
بيِّنة؛ - حجة إثبات؛ - دليل مادي preuve
التئام (تضام) مستحيل impossible jointure
تأثيل، علم étymologie
تأريخ، -تحقيب: chronologie
تاريخ، الموسيقى، - الفن، - للأدب، - للفن histoire
تأشير: ترقيم، تسجيل notation
تأليفة؛ - ية combinatoire
تَأمُّل contemplation
تأويل interprétation
تأويلي، تأويليات؛ ... herméneutique
تبادل échange
التباس duplicité
تبخيس dé-prise
تبرئة، - ذمة casuistique
تثمين؛ - تقدير appréciation
تجربة، تجريب، - ية؛ empirie, Empirie, - ique صوت
التجربة،
تجريد abstraction
تجميع، -ي agglomératif
تجنيس généricité
التحام؛ -تفَمُّم anastamose

تحت le dessous
تحتيم مضاعَف، - تحديد surdétermination
تحدُث؛ (حديث) énonciation
تحريم، طابو prohibition, interdiction, tabou
تحسين، كناية -؛ تورية .euphémisme- ؛ -تلطيفي،
تحسيني euphémique-
تحصيل حاصل tautologie
تحفة فنية chef- doeuvre
تحفيز، - تهييج، -تفعيل catalyse
تحليل، - بنيوي للمَحْكيّ analyse structurale du
récit؛ - متدرج، - نفساني psychanalyse؛ - نفسي:
لغوي، - بنيوي analyse psychologique- structural
تحليلي: analytique
تحويل، - أُسلوبي transformation stylistique
تخيُّلي: - توهُّمي fiction; fictif
تداخل نصي، تناص intertexte
تدرُّجي، تحليل analyse progressive
تدهين، -تشحيم، -تلطيف lubrification (غير
المدهون (مُزَيَّت، مشَحَّم) lubrifié، دهن lalubricité)
lubrifier;-cation;
تدوين حياة، "كتابة-حياة" biographie;bio- graphie..
تدوين، تسجيل inscription
ترابط corrélation
تراتب الضرورة والإمكان: aléthique
تراتب؛ - ية hiérarchie, -que-- بلاغية، - أخلاقي؛
تراص؛ -تماسك solidarité
ترقيد marcottage
ترقيم، -تأشير؛ notation
تركيب syntaxe تركيب رصفي: parataxe- المعاني،
ترميز symbolisation, notation
تساوي الحدود.: ambivalence
تسخير manipulation؛ تلاعبٌ،
تسلسل؛ -زمني chronologie انظر تأريخ
تسلية: موسيقى .-" فوغة divertissement, -fugue
تسمية nomination
تشبيه comparaison,
تشتيت؛ - ونثر dissémination
تشخيص حي prosopos, prosopographie
تشخيص؛ رسم ونحت نماذج العري: représentation académique
تشريحيات، - علم التشريح anatomie

تشغيل، وصل embrayage
تشفير codage
تصنيف -classification, classement جنسي classification générique, -- sexuelle
تصْعيد sublimation
تضام مستحيل، تراص impossible jointure
تطبيع المعنى naturalisation du sens
تطهير catharsis
تعارض معطى opposition donnée
تعالق محايث corrélation immanente
تعبير expression
تعدُّد الأصوات: polyphonie؛ - تعددية: - ية pluriel
تعدد التكافؤات -الترابطات؛ - القيم multivalence
تعدُّد، دلالي polysémie؛ - تعددية: - ية pluriel
تعدد: - ية pluriel
تعديل modification
تعريف définition
تعزيم، رقية، - سخرية conjurer
تعليق suspension؛ -تعليق commentaire
تعليم، تعاليم،
تفسير، - النص explication du texte
تفصيل، - واقعي détail réel;réaliste
تفكيك décomposition
تفَمُّم، التحام anastamose
تقرير (- وضعي، - حقيقة)، معنى- ي dénotation
تقسيم، - توزيع partition
تقطيع découpage
تقنية، السرد technique de la narration
تقويم évaluation
تكرار رتيب للابتهالات litanies
تلاشٍ؛ - ضياع؛ - فيدينگ fading...
تلطيف، كناية تحسين euphémisme-
تلقٍّ reception
تماثُلي (إيقاع-)؛ -متماثل homéopathique
تماثيلية؛ - فن التماثيل، - النحت: statuaire
تَمأْسُس، انظر: مُتَمَأسِس institué
تمبلوم، انظر تمبلوم templum
تمثال statue
تمثيل مُقْتَرِن représentation conjointe
تمثيل، تشخيص représentation
تَمفصُل؛ - مفصَلة، - تمفصل مزدوج

articulation;articulation double

تناسخ الأجساد؛ -استنساخ réplique

تناص، - تداخل نصي intertexte

تنجيم، من "نجّ" étoiler

تنقيل (متكرر)، ترحيل متواصل report

تواصل، - مثالي communication idyllique

تورية euphémisme تورية تحسين؛ -القلب

توَسُّط، أوْسَطية mitoyenne

توصيف description

ثرثرة صاخبة؛ -هذر؛ -رغاء potin

ثِطار Citar

ثقافة؛ - ية culture, -el

ثقْفَنَ؛ - عَقْلَن؛ - فهم intellectualiser

ثِنْية، -يات pli

ثِوَارة؛ - ي tauromachie, -ique

ثورة révolution

جدار mur de l'antithèse

جدولُ paradigme

جرد bilan

جسد -corps متقطع، - مجمّع -rassemblé واقعي réel

جلسة قصف orgie

جماليات، - علم جمال esthétique

جملة: -جملة مدارية période جملة طويلة

جنس -نوع الأنواع-: genre؛ جنس إحيائي، - الشخصية، -قصصي genre

جهاز، - إجرائي سارد opératoire, narratif

جهة، جِهِي mode, modal

جواب، - معلق réponse suspendue

جوهر، - غائي essence téléologique

حاكٍ conteur

حبسة aphasie

حجاج argumentaion

حجاج probatio

حجة argument؛ -الغياب alibi- جمالية، - نفسية،

حجم، - نصي volume--

حجيرة استقبال صغيرة boudoir

حد (حدود) terme (انظر - لفظ، مصطلح، عنصر، نهاية)- . حدا الطباق antithétiques

حدث، أحداث acte

حديث moderne حداثة modernité

حديث énoncé.انظر: تحدُّث énonciation

حذف أداة العطف asyndète

حذلقة، تصنع marivaudage

حرف lettre

حركية، حيوية dynamisme

حس سليم bon sens

حساب compte, calcul

حسي- عضوي cénesthésique, adj

حصر blocage

حفل، - موسيقي - concert راقصة bal

حق droit

حقبة عتيقة،-ما قبل العصر الاتباعي (الكلاسي) archaîque, l'époque

حقل، - رمزي -champ symbolique موضوعاتي champ thématique

حقيقة، - علمية vérité scientifique

حكائي narratif

حكاية: - الجن conte

حكمة، حكم وأمثال sagesse, proverbes, dictons

حكي narration

حكي؛ فعل--، عملية حكْي، " diégèse؛--حكائي .diégétique

حل résolution

حل، - وكشف dénouement, et dévoilement

حلقة trîvîum

حلم اليقظة rêverie

حماس euphorie

حمْل prédication حمْلي prédicatif

حوار شعري مأساوي stichomythie,

حوْشب، مفصل jointure. غضروف، (مقابل "التضام المستحيل")

حياد؛ neutralité

حيوية، - دينامية -dynamisme النص dynamiquedu texte

خاتمة strette

خارج، - العالم -extra- monde الزمن ultra temps

خارق surnaturel

خاصة، - موسيقية musicalité

خاصي، -ية، (فاعل من خصى) castratrateur, - ice

خالق (- أب أول؛ - مؤلِّف؛ autor

خبر attribut

خديعة، خدعة leurre

خرافة؛ fable, mythe,
خرافيات، -مخرّفات mythologie, -es
خرافية، -رمزية mythologique, -symbolisme
خرافي mythologique
خط ligne- التوسّط، - خطّ الاتجاه ligne de destination
خشخيشة crécelle
خِصاء castrature
خصوصية particularité
خصي، = مخصيّ castrat
خصّيصة، طبع، طبيعة شخصية caractère,
خطاب discours
خطأ\حقيقة
خطاطة، - بيانية، - سياسية schéma
خفوت، - تلاش، - ضياع fading
خلاصة conclusion
خِلافية: خُلف- اختلاف différence
خلَف، - الخصي postérité-
خنثى، خنثوية androgyne, -ie
خُواف، رهاب craintivité, pusillanimité
خيال imagination
خيبة- أمل dé-ception
داخلية pension
دارة: مدار (دائرة) circuit
دال -signifiant ـة،
دراسة أُخرى عن المرأة une autre étude sur la femme
الدرجة الصفر degré zéro
دفع بالغيبة؛ - تبرير؛ - حجة الغياب... alibi
دلائلي sémioticien دلائليون sémioticiens
دلالة، علاقة دلالة signification
دليل، علامة -signe برجوازي،
دمامة\ جمال: laideur/ beauté
دنتيلة، - البلنسيات dentelle des valenciennes
دهن (شحم) دهن؛ - تدهين؛ - مدهون lubrifier;- cation;-ié
دوارة سريعة tourniquet
دياجيز: حكي؛ فعل--، عملية diégèse --حكائي،
دياجيتي diégétique
ذات sujet - ذاتية
- prédicat\sujet ، منطقية subjectivité-
ذريعة، - الملموس prétexte
ذُهان psychose نشاط ذُهاني psychotique

ذهب، - باريسي Or parisien
ذهن esprit
رؤية، منظور vue, prospection
راو narrateur
رأى شائع doxa
رجوع المُختلف retour du différent
رد، جواب réplique
رسالة message
رسام peintre
رسم تخطيطي، خطاطة، مبيان diagramme مبياني: diagrammatique
تخطيطي
رسم، صباغة ؛ peinture
رغبة désir
رق parchemi
رقصة، - أحياء، - أموات danse des vivants, --des morts
رقم Chiffre
رمز، رمزية symbole, symbolique, symbolisme
رمية نرد un coup de dés
رُهاب؛ - جبن pusillanimité,
روائي romancier طابع، خاصة روائية romanesque, le
رواقية stoïsme
رواية، - اتباعية roman classique
روح القانون الأخلاقي esprit---
روحاني؛ -حكيم؛- متحرر؛ spirituel
رومنسية romantisme
رياضة، - نسك ascèse
زائد، مضاف supplémentaire;trop
زمن خرافي temps mythique
زمنية temporalité
زهد بطولي: انظر نسك ascèse
زواج الأرمل بأخت الزوجة المتوفّاة عنه، أوصغرى أخواتها polygynie sororale- (: أخت... sororat)
زواج السلفة: lévirat,
زواج السُّلفة: زواج المرء، إجبارا، بأرملة أخيه المتوفّى lévirat
زي، تقليعة mode
سابقية antériorité
ساخري: مستهزئ ironiste,
سادي، - ية sadisme, sadique
سارد narrateur- عبد، - بروستي narrateur, -esclave, --

proustien
سبب، - يّ؛ عليّ-ة causalité
ستريبتيز، وَصْلة التَّعري strip-tease:
ستيريو غرافي، فضاء stériographie
ستيلي (مِغول) stylet
سدّ، كابح، سد دلالي butée
سرّ المعنى: arcane du sens
سرّ، سر عجيب mystère
سرد: narration
سطح، - هوس مرآوي surface spéculaire
سطري، خطي linéaire
السلالي؛ علم النفس psychologie ethnique
سلبي، سالب négatif
سلسلة، - ألغاز suite d'énigmes
سلطة - Autorité الأب، - الأم، - القانون، - القراءة،
سلف الخصي postérité
سلفة؛ انظر "زواج السلفة" lévirat
سلوك، -فعل proaïrésis
سُمامة sémème
سِمة trait
سُواغ excipient
سوبراني: (مغني سوبرانو): sopraniste
سيامِيان siamois
سيرة حياة، تدوين - ؛ biographie; bio- graphie..
سيرورة؛ procès- عملية procès
سَيْماتية sémique
سَيْمة؛ - دلالية sème
سيميائيات sémiologieسيميائي sémiologue
سيميائيات الفعل، -سيميورجيا: sémiurgie
شاذ الخلقة، -غول monstre, --
شبكة
شخص personne
شخصية، -اجتماعية personnalité؛ - سردية
personnage
شعار -blasonوصف تقني وفني للشعار
شعاع موجَّه؛ vecteur؛ -مُتجه، - ة،
شعر الرعاة اليونان idylle
شعري؛ - شعرياتي poétique
شفرة؛ - شفرات code, - s؛ - بلاغية، -تأويلية code
herméneutique-حدثِية، - الأفعال والسلوكات code
proaïrétique, شفرة الحكمة والمثل، حِكَمية code

gnomique.- سخرية، - بلاغية، - النحت، - شعرية، -
رومنسية، - الفن، - ثقافية - codeculturel مرجعية
coderéférentiel- تاريخية، - الفن، - بلاغية، شفرة
الأشجان (-البؤس المثير للشفقة الخ...)...
- code sémique, symbolique, ؛ pathétiquecode
شكل forme
شيء، - سردي Chose narrative, objet--
صافوية: -صافو saphisme
صالون، = ات salon, --
صبغ -peindre بالغ في الصباغة، -أزال الصباغة: dé-
peindre
صِبْغ، --ي؛ chromosome, - s--ique,
صبغة طبيعية للخطاب le naturel du discours
صرفة، - ات morphème, -s
صفاقة، -كلبية cynisme
صناعة industrie
صِنافة typologie؛ - نَمْذَجة -typologie غرامية، -
نفسانية، - النساء،
صنع -وفن- وضع العُجَامات léxéographie
صنف، - تعريفي classe
صنو؛ double؛ - ضِعف، - double
صِواتة -phonologieعلم الأصوات phonétique.صوتيات
نطقية: phonétiquearticulatoire
صوت --voix الفعل، - العلم، -كامل، - الشخص،
صورة طبيعية؛ رسم مكبَّر épure˜
صورة: figure؛ - الجمال، -توهُمية، -خاصية figure
castratrice- الشخص، - بلاغية rhétorique
صوغ، صياغة formulation
ض C رمز لمضمون -contenu (ع ق ض) ق ض،
طابو tabou
طب، - تطبيقي médecine appliquée
طباقl'antithèseانظر أطروحة نقيض، -مضادة؛ - مقابَلة
طبع، (الشخصية)، - خصيصة caractère؛ - علم
طبائع الأشخاص: caractérologie
طبقة، - المِلْكية classe de la propriété
طبوغرافيه topographie
طوبولوجي، علم المواضع العامة، - المقولات، -
تموقع ورتبة المفردات topologie
طوبولوجيا... منهج topologieنسق طوبولوجي؛
-منهج..topologique, système
طبيعة، طبيعي -nature ثقافية، - لغوية،

طليان، - ي Italien-ité
تمبلوم templum
طول مَوْجِيٌ؛ - الموجة longueur d'onde
طي pli
طيف؛ - هيئة؛ - صورة؛ - تمثال؛ avatar
ظاهراتية phénoménologie- ي: phénoménal
ع R(relation)
ع ق ض) ق ض (expression, relation, contenu)
relation, contenu
عائد anaphore
عارضة، جدار؛ - الطباق barre,
عبارة، -مسكوكة stéréotype; expression figée
عُجَاماتية: صنع وفن وضع العُجامات léxéographie
وليس (lexicographie)
عُجامة؛ وحدة قرائية lexie
عجز، - فقدان الاستلذاذ الجنسي aphanisis
عذراء، عذرية، - عذراوات رفائيل vierges
عرّاف augure
عرْض exposition؛ -بطيء، - مترابط، - مُقْتَرِن؛ --
conjointe
عرَضي، -ية، - الدال،
عرَضية، - خاصّة ما هو عرَضي oblicité
عصابي névrotique, adj
عضوي، مع أبقراط organique(Hyppocrate)
عظمة، قدرة numen
عقد contrat
عقدة، توتر، تشويق suspense.؛ - المأساة،
عَقْلَنة؛ - ثَقْفَنَة؛ - فهم intellectualiser
عَكوسٌ؛ - قابل للانقلاب réversible
علاقات البعد والوجهة... بين الأشياء في المعمار؛
prospection;le prospectif
علاقة -ق.- دلالة relation sémantique
علامات شكلِ الحروف، paramètres diacritiques
علامة نظامية marque systématique
علامة، دليل، - إعرابية signe, - diacritique
علية، -ات الرموز؛ سببيّات la causalité
علم الإحياء، إحيائي، يات؛ biologie, _biologique
علَم أعلام، -أسماء شخصية onomastique
علم التأويل؛ - تأويليات؛ - التفسير herméneutique
علم تبرئة الذمم؛ - أخلاقيات الذمم؛... casuistique
علم جمال، -جماليات: استطيقا Esthétique

علم دلالة sémantique
علم العُجامات la léxéologie (وليس (lexicologie
علم المواضع العامة والمقولات la topologie
طوبولوجي
علم نفس سلوكي psychologie
علم نفس الشعوب والمهن psychologie des peuples et
des métiers
علم النفس، - السلالي psychologie ethnique- تحليلي،
- أخلاق،
علّية، - ات؛ سببيّة-. ات الرموز؛ causalité, -s
عمل أدبي؛ - ملحمي oeuvre littéraire, --épique
عملية، - حملية opération prédicative;prédication
عودة (تثبيت) الملكية restauration
عي، - حصر aphasie
غلوكيون Glückistes
غول، - شاذ الخلقة monstrueux
غير (انظر: "لا" + صرفة)
غير- مناسب: - غير فاصل im-pertinent
غير-خلافي\ لا. مبالٍ in-différent (انظر: لا+)
غير مُختلف \-indifférent غير مبال indifférent
غيرية؛ altérité
فاصلية، -مناسبة: pertinence؛ - نقدية pertinences
pratiques
فاعل، - الخطاب sujet, locuteur
فتاة حواء la fille d'eve
فتيش fétiche
فرادة: -ات، فَرْدَنة: لهجة شخصية؛ -أُسلوب
خاص... individuation
فسيفساء arabesque
فضاء ستيريوغرافي، - تأويلي espace stéréographique
فطرازي: شعرغامض fatrasie
فعل بديل؛ - شارد، - منفلت acting out
فقدان اللذة الجنسية، أفانزيس aphanisis
فقهاء اللغة philologues
فك: déprise, dé-prise
فكر، غربي، اجتماعي، اقتصادي pensée, occidentale,
sociale, économique
فن -Artصباغة peintureفنون الكلام، -الفن الكبير
والحقيقي للبلاغة الملأى le grand et vrai art de pleine
rhétorique
فهرس بيانات؛ catalogue

فهرس اللائحة، فهرس الجدول index du paradigme
فهم، - مزدوج entente, double
فوضى anarchie
فوغة [هرّابة]: fugue
فوق طبيعي؛ - معجز sur-naturel
ق R(relation)؛ ض C(contenu). (ع ق ض) - (ع ق ض) ق ض،
ق-. ق :Pقضية. : proposition
قابل للكتابة؛ -للانكتاب scriptible
--- للقراءة، - للانقراء lisible
--- للانقلاب réversible
قابلية للأجْرَأة opérabilité
قاعدة règle
قاموس dictionnaire
قانون؛ -سردي، - شعري، - أخلاقي، loie
قدرة: - أصلية، - ربانية، - numen
قراءة تكعيبية lecture cubiste
قراءة: - نسيان lecture-oubli
قرون وسطى moyen-âge
قرينة، - مؤشر indice
قصة histoire
قصة قصيرة، أقصوصة nouvelle
قصف، (حفلة قصف وتهتك وأكل وشرب)؛ orgie
قضيب Phallus
قضية proposition
قطعة نقدية؛ -ميدالية médaille
قطيعة coupure
قياس syllogisme arisotélicien
قياس إضماري: enthymème
قياس مركب syllogisme composé؛ - متسلسل: sorite
قيمة valeur
كائن التعدد être du pluriel
كاتب، -عُمومي écrivain public
كارثة catastrophe
كتاب، - الحياة، - الإحيائي الصّبغيّ، - البايروني Livre
كتابةٌ فاسدةٌ؛ - كاكوغرافيا cacographie
كتابة: - حديثة، - فاسدة، - سردية، -حياة écriture
كتبوب écrivant
كذب، - كنائي mensonge métonymique
كراس إشهاري: prospectus

الكروموزوم chromosome
كشاف، كشف dévoilement
كتالوج؛ (انظر، فهرس بيانات) catalogue
كاكوغرافيا، كتابة فاسدة، أُسلوب فاسد cacographie
كل tout
كلاسي classique
كلام، - اتباعي parole classique
كلبية؛ صفاقة cynisme, cynique
كلمة، -ات mot, --
كمالية؛ - اكتمال- ية complétude
كناية métonymie؛ عمل كنائي métonymique
كنز trésor- تراثي،
كونية universalité
كيريغماتية kérygmatie, --ique
كينونة être
لا اختلاف\لامبالاة؛ Indifférence
لا حي non vivant
لا صوت non voix
لا مُختلف\لا- مُبالِ in-différent
لا مفهومة incompris, --
لا نبرية atonalité
لا نظام non système
لا وعي Inconscience
لائحة، لوحة table, tableau
لااختلاف\لا مبالاة in-différence
لارمزي، -ة؛ asymbolie;--sme
لازمة litanie
لاشيء rien
لانبري، - ية، لا نغمي، -ة atonal
لانهائي؛ - ية اللغة: infini du langage
لاهذا ولا ذاك، محايد: neutre;ne-euter
لاهوت، -ي théologie, --ique
لبس équivoque
لبنة سِبَرنية brique cybernétique
لحِم ومَفْصِلة articulation
لذة plaisir
لسان langue
لسانيات، لسنيات linguistique
لعب، - ة؛ le jeu؛ - رمزي jeu symbolique
لغة langage- اصطلاحي، -اصطناعية métalangage-
السارد، -إيطالية، -فرنسية، - دارجة،

لغز	énigme
لفاظة، -علم الألفاظ	lexicologie
لِفاظيّ، معجمي	lexical
لفظ terme مصطلح، ، (انظر، - حد--عنصر، - نهاية)	
لُقْية نادرة	hapaxe
لهجة، -ات، فردية، - خاصة :	idiolecte
لوثة، هذيان، هلوسة	hallucination
لوحة، لائحة؛	table
مُؤَجْرأ، = قابل للأجرأة	opérable
مؤشرإجرائي، أداة أو رمز الإجراء	opérateur
مؤلِّف؛ (انظر- خالق؛ - أب أول)	auctor
ما وراء، -ما ورائيات	métaphysique
مادة matière, matériau ؛- ، -ية	matérialisme, matérialité, m
ما لا ينعقد	ce qui ne prend pas
مأساة tragédie ؛ - وي tragique - روائية، مأساويات راسين، --	de Racine
ماسبق، - فعله، -- قوله، - قراءته	déjà fait;- dit, - lu, vu
ماهية	substance
مايا	maya
مِبْيَان؛- مبيانية	diagramme
مُتجه، - ة، شعاع vecteur ؛ -متجهي	vectoriel
متحدث	énonciateur
متحذْلَق : - حذلقي؛ - مارِڤودي	marivaudage
متحرر، - روحاني	spirituel
متخيَّل	imaginaire
مترادف	synonyme
متراصة : - تراص	solidarité, solidaire
متعدد اللغات :	polyglotte
متعدد : -القيم؛	multivalent
متفكك	décomposé
متقابلات، نقائض	antithétiques
متكلم	locuteur
متمركز	ego-centrique;-
مَتَمَفْصِل، -ة	articulé
متن	corpus
متنافر، -متناقض (- يستحيل التوفيق بينه وبين غيره)...	inconciliabilia
متنوِّع	variable
متوالية séquence ؛ -اصطناعية métaséquence ؛ - ات؛ -	

فضاء؛	
مثَال.....	exemplum exempla
مثَل	proverbe
مجاز قسري، (- استعارة قسرية)	catachrèse
مجاز مرسل	synecdoque
مجاز؛	trope وجه،
مجتمع، - إقطاعي، - برجوازي،	
مُجَدْوَل	tabulaire, adj
مجرى، مجريات-،	
مُجَوْمَل	phrasé
محاكاة	mimésis
محاكاة أسلوبية، - معارضة :	pastiche pasticheuse
محاكاة، - ساخرة	parodie
محايد	neutre
مُحتِّم، -محدِّد déterminant- محتَّم، محدَّد	
déterminé ؛ - ات (- تحديدات)	détermination-s
محتمل، - إجرائي،	
محتوى contenu	
محسن، - ات بلاغية: (انظر: صورة) صور، - أوجُه؛	figure,
محصور\أقصى؛ نص-	limité\extrème
مُحفِّز: مهيج؛	catalyseur
محفل، - سلطة التحدث	instance
محكي récit محكيات	récits
محللو الحكاية، أوائل- premiers--	analystes du récits, les
محمول	prédicat
محور، - الإخصاء	axe de la castration
مخصي	castrat
مخيال imaginaire- اللارمزية، --	asymbolique
مخيَّم، - الإخصاء	camp de la castration
مدارية؛ (انظر: جملة)	période
مدخل	entrée
مدلول	signifié
مدمج ضمن-، تضمين حكائي، - مركز	en-abîme
مدهون، -مزيَّت، انظر (دهن)	
مرآة خلفية	rétroviseur
مرجع	référent
مرسل:	émetteur
مرسم، معمل:	atelier
مرسوم، قانون أساسي:	protocole

مُرَكَّب syntagme- يّة syntagmatique
مزدوج الشطرين bipartisme
مسألة... problème
مسبق،
مستحيل impossible
مستقبل أول futur antérieur
مسرح، - مأساوي théâtre tragique
مسكوك stéréotype
مسلَّمة ...postulat مسلَّم به، مصادر عليه postulé
مسند sujet؛ - إليه prédicat؛
مشاغبة، اهتياج turbulence
مشبَّه comparé
مُشبَّه به comparant
مشترك دلالي، لفظي، - تعدد دلالي polysémie
مُشفَّر codifié
مُشكلَن، - مُصَوْرَن: formalisé
مشهد scène
مشير،
مصارع الثيران toréro
مصباح المرمر lampe de marbre
مصطلح لفظ، (انظر، حد-عنصر، نهاية) terme
مصطلح، - أرسطي terminology aristotélicienne
مُصَعَّد sublimé
مصنف classificateur
مُصوْرَن، -مُشَكْلَن: formalisé
مضاد، - للتواصل contre communication
مضمون، محتوى contenu
مظنّة النزاع، - الجدال disputatio
مظهر طبيعي للخطاب le naturel du discours
مظهر: طبيعي aspect naturel
مُعارضاتية، معارضة pastiche, -- pasticheuse
معاصر contemporain
معجم اصطلاحي، - لساني اصطناعي index
métalinguistique
معجم، - ي، قاموس dictionnaire
معرفة - connaissance معرفة بشرية sapience
مُعْلَم marqué
معمل- نحت atelier؛ - مرسم؛
معنى، - اصطلاحي، اصطناعي la méta-sens؛
معيار critère
مغناطيس، -ية le magnétisme, -que

مفارقة -paradoxe ية؛ paradoxisme
مُفَارقة paradoxe؛ -- يّة paralogisme
مَفْصَلة؛ تَمفْصُل؛ -- مزدوج، - ة double-articulion
مفعول فيه complément circonstanciel..(تطابق جزئي جداً بين مفهومي المصطلحين في النحْوَين)
مفعول الواقع effet du réel
مفهوم conception
مقارنة-. comparaison
مقارنة؛ -مماثلة analogie
مقايضة،
مقترن، عرض conjointe, exposition -
مقدونية macédoine
مقرَّر \dénoté مقرِّر dénotant
مقروء، - ئية lisibilité
مقولة catégorie
مكتوب،
مكمِّل، - ارتدادي،
ملتقى: نادٍ trivium
ملحمي، عمل أدبي-، ملحمي épique, oeuvre littéraire--
ملصق إشهاري affiche publicitaire
مماثلة؛ -مقارنة؛ - قياس analogie
ممارسة praxis
مُمَأسَس، مُؤسّس institué
ممتلئ plein
ممثل représentant
مناسبة -، فاصلية، - نقدية pertinence
منجز.فاعل performateur
منطق - logique ي؛ - قديم logique ancienne-
منظر panorama
منظر مُشاهد من وجهة نظر معينة؛(- علاقات البعد والوجهة... بين الأشياء في المعمار) prospection;le prospectif
منظور، كيفية الرؤية، وجهة نظر: prospect
منقرئ، قابل للقراءة lisible
منكتب scriptible
منهاجية méthodologie
منهج طوبولوجي méthode topologique منهج دراسة الفضاء
مَهرَب، - نقطة الانفلات point de fuite
مهيِّج، - محفِّز catalysable

مواقيت سحرية،
موحٍ connotateur
موحًى به connoté
موسوعي، -ة، - يون encyclopédie, encyclopédistes
موسوم، مُعلَم marqué
موسيقى، - ية، طابع موسيقي: musicalité؛ - إيطالية،
موضع -ي topica؛ topique عُمومي،
مَوْضَعَة thématisation
موضوع sujet, objet
موضوع النزاع والجدال- بلاغة disputatio
موضوعاتي، [ثيماتي] thématique
موضوعة thème
موضوعية objectivité
مَوْقَعة،
موقعية،
مومياء momie
ميدالية، -قطعة نقدية médaille
ميدان الحجج probatio
ميلودية mélodie
نادٍ: ملتقى، ساحة عامة .trivium
ناسخ، - ة copiste
نبالة noblesse
نبْري؛ - تونال؛ نغمي tonal
نجومية vedettariat
نحت، تماثيلية، - النحت، statuaireنحات،
نرجسي، - ية narcisse, narcissisme
نساء خرافيّات، ال-؛ -ربّانيات، ال harpies
نسّاخة؛ - نقّالة copieuse
نِسَب، نسبة proportions,
نسبة؛ - تناسب؛ - ات proportion, -s
نسخ؛ انتساخ؛ - نقل خطي transcription
نسخة؛ -copie معتمدة، -مبتذلة، - مزيفة Vulgate, -
بتراء،
نسخية؛ انتساخية؛ -قابلية لـ-؛ transcriptibilité
نسق طوبولوجي؛ نظام système topologique
نسق؛ - نظام système
نسك، (انظر، زهد بطولي) ascèse
نسيج؛ tissu؛ - نصّي، - أصوات، -نسيج سردي،
نشر dépli
نص: - أقصى limite\ محصور limité؛ - ذات
-sujet -le texte موضوع -objet مفرد، - جماع -، -

متعدد؛ pluriel؛ - مُنَجّم: étoilé؛ -منقرئ lisible؛ -
اتباعي؛ classique؛ - حداثي moderne؛ -
استشهادي، ؛ - واقعي - réaliste مهشّم: brisé
نظام -:système دلالي، - نظامية-systémacité النماذج؛ -
انظر "صنافة" -.قانوني؛ -نظام الوظائف économie
نظرة vue
نظري، -ية théorie, théorique
نظْمَنة؛ - تنسيق systématisation,
نعت adjectif
نغمي، نبري، (تونال) tonale
نفس، - ية - psychique الذات، - النساء psychologie
نفساني، تحليل نفساني psychanalyse
نقد: critique؛ - بنيوي structurale؛ - تاريخي
historique؛ - نفسي psychologique؛ -تحليلي نفسي
psychanalytique؛ -موضوعاتي thématique
نقص manque
نقضية antithèse
نقطة تسرب، - الانفلات، -مَهرَب point de fuite
نقل، تنقيل (مستمر)، - ترجمة؛ translation
نمذجة (أنظر صنافة) typologie
نمط mode
نموذج، - نماذج: -s ,modèle تمثيلي، نماذج العري
-académies ثقافي، - فن الصباغة، - ية، - ثقافي، -
العري،
نموذج؛ - صنف؛ - قالب type,
نهج المحارب: Buchido
نهج،
نواة، نووية noyau
نوع،
هذر؛ -ثرثرة؛ - نميمة potin
هذيان عارم... logorrhée
هذيان، (انظر: هلوسة، لوثة)
هرابة، - فوغة fugue
هربيات، نساء ربانيات خرافيات: Harpies
هرمنوتية harmonie
هستيرية hystérie
هلوسة، هذيان، لوثة hallucination
هم أنا quos égo˜
هندسة المكان topographie
هوة؛ - هوة بلا قعر؛ abîme
هوس -manie مهووس maniaque

هوس مرآوي	surface spéculaire
هوية	identité
هويس، - القناة	écluse
هيئة؛ - مُجسَّم؛ - شكل...	avatar
هيئة؛ -مُجَسّم، - شكل؛	avatar
هياج؛ -شغب؛	turbulence
واقع، - ي، - ة، -ية	réel, réalité, réalisme
و\أو	et/ou
وباء شامل	pandémie
وجهة	destination
وحدة - unité معنى، - عضوية، -	organique
وحدة انتهاء	terminème
وحدة تأويل- ية؛ - عنصر-	herméneutème

وزن	mètre
وسواس استحواذي (عصاب)	obsession
وصف تقني للشعار العائلي والرمز	blason
وصف؛ -description بورتريه	portrait؛ - مادي،
وصل وتشغيل	embrayage
فصل وعدم تشغيل	debrayage
وَصْلة التَّعري؛ - حفل - [الستريبتيز]	strip-tease
وضع -position اللغز، - العُجامات،	
وطن، - أب	patrie
وظيفة:	fonction
يقين	certirude
يوتوبيا	utopie

2.أ.3. في "صرّازين"

أخضرمُزْرَق glauque, le
أخلاق مقدونية Macédoi
أساقفة éveques
أغاني نابولية chansons napolitaines...
أمير روماني-كيدجي Chigi, prince romai
أوقية l'écu...
بال، حفل un bal
بَنْكروتي، نصاب افلاسات un banqueroutier
بودوار le bourse
بورصة le boudoir
بونش punsch
بيت القربان le tabernacle:
تضخيم صوتي: ستيريوفونيه la stéréophonie
تعدد التنغيمات la polytonalité
تنورة الغاز Gaz
تينور le ténor– فِيتَلْياني
جابو Jabot
جياد الخالدين les chevaux des éternels
حريرياتِ شُقْرية les blondes
حفلة القصف والتهَتُّك l'Orgie
خالِ أوعم l'oncle
خشخيشة crécelle
خيمياء، خِيميائي: (بنطق مغاير: سيمياء؛ي un alchimiste

دنتيله la dentelle -
دوق، -ة duc le; la duchesse
رأسّ جُنْوية: نسبة إلى جنوة Gêne
رقصة الأموات la danse des morts -
رقصة المواجَهة La contre dance. country dance
ستيليات: -ستيلي un stylet
صاتان، الـ- le satin
صُفَّة sofa-
فالسه La valse
فسيفساء arabsque
قراصنة، قطاع طرق les flibustiers
قس: -قسس un curé
كردينال، كرادلة un Cardinal
كورسو el corso
كَفْتينَة تانكريد Tancrède: روسيني Rossini
لويزة une Louise
ليرة lire
مخير la moire -
مركيزة marquis, marquise
ممغنط un magnétiseur
مِنفحة tabatière, une:
الموسّلين (الموصلي) la mousseline
الميلودية La mélodie

2.ب. ثبت المصطلحات والألفاظ الخاصة الأجنبية
(ترتيب أبجدي لاتيني)

A

Abîme (1)
Acte psychotique
Alibis
Altérité
Ambiguité,
Ambivalence
Analogie
Anastamose
Anatomie
Anecdote
Antériorité,
Anthinos
Antithèse
Aphasie
Apostropher
Appréciation
Arcane, (du sens)
Armature
Articulation
Articulation double
Ascèse
Asyndète
Atelier
Attribut
Auctor
Avatar

B

Biographie; bio- graphie
Biologie
Blason
Blocage

C

Caractère
Casuistique
Catachrèse
Catalyse
Causalité
Cénésthésique
Champ thématique,-symbolique,
Chromosome, ——ique
Circuit
Classe
Classification
Classique
Code
Code culturel
code gnomique
Code herméneutique
Code pathétique
Code proaïrétique
Code sémique
Codifier, - cation
Combinatoire
Comparaison
Comparant
Comparé
Complément circonstanciel
Complétude
Conditinnel
Conjurer
Connection
Connotateur
Connotation
Connoté,
Consubstantiel
Constat, - proverbial
Contre-communication
Contre sens
Construction
Conte
Copie
Copieuse
Corpsmorcelé,-rassemblé,- totaL
Culturel
Cynique

D

Déchiffrer
Dé-ception
Décoder,
Déductive
Dénotation
Dénommer

3. إحالات مرجعية

1 - مؤلفات الكاتب المنشورة حتى سنة 1991 لدى الناشر le Seuil. الفرنسي، باريس:

Le Degré zéro de l'écriture, 1953 *suivi de* Nouveaux Essais critiques, *collection «Points Essais»*, 1972.
Michelet, 1954; *collection «Ecrivains de toujours», collection «Points Essais»*, 1988.
Mythologies, 1957. *collection «Points Essais»*, 1970.
Sur Racine, 1963. *collection «Points Essais»*, 1970.
Essais critiques, 1964, *collection «Points Essais»*, 1981.
Critique et Vérité, 1966.
Système de la mode, 1967, *collection «Points Essais»*, 1983.
S/Z, 1970, *collection «Points Essais»*, 1976.
Sade, Fourier, Loyola, 1971. *«Points Essais»*, 1980.
Le Plaisir du texte, 1973, *collection «Points Essais»*, 1982.
Roland Barthes, 1975. *collection «Ecrivains de toujours»*.
Fragments d'un discours amoureux, 1977.
Poétique du récit, (*en collaborations*), collection *«Points Essais»*, 1977.
Leçon, 1978. *collection «Points Essais»*, 1989.
Sollers écrivain, 1979.
Le Grain de la voix, 1981, *interviews*.
Littérature et Réalité (*en collaboration) collection «Points Essais»*, 1982.
Essais critiques III: L'Obvie et l'Obitus, 1982.
Essais critiques IV: Le Bruissement de la langue, 1984.
L'Aventure sémiologique, 1985.
Incidents, 1987.

2 - مؤلفات نشرها لدى ناشرين آخرين:

L'Empire des signes, 1970, *Skira éditeur*, Paris.
La Chambre Claire, 1980. Gallimard/Seuil.
La Tour Eiffel, 1989, *(en collaboration avec André Martin) CNP/Seuil.*

3 - تبدو اللائحة أعلاه شاملة لكل ما صدر من مؤلفات للكاتب حتى مطلع سنة 1991. ومما نُشِرَ له، بعد موته، ما يلي:

Œuvres Complètes, 1942 _ 1980.5 tomes. 2002. Présentation et édition: E. Marty. Seuil.
La Préparation du roman I et II, Cours et séminaires au collège de France (1978-1979 et 1979-1980),Paris, le Seuil, 2003.
Cours/Ehess, 3 - Sur Sarrasine de Balzac, Avant-propos d'?ric Marty; présentation et édition de

Claude Coste et Andy Stafford.Paris: Seuil, coll. Trace écrite, 2011.

4 - من أعمال المؤلف نقل مترجم هذا الكتاب إلى العربية، ما يلي:

- **الدرجة الصفر في الكتابة** لرولان بارت. ترجمة (القسم الثاني) محمد البكري. **مجلة الثقافة الجديدة**، العدد 10-11، السنة3، 1978، ص137-154.
- **مبادئ علم الأدلة**، لرولان بارت، ترجمة وتقديم وتعليق، منشورات عيون المقالات، 1986، الدار البيضاء، المغرب.
- "**لذة النص**" لرولان، ترجمة فصول منه في **مجلة المقدمة**، مؤسسة الإنتاج الإعلامي، باريس، فرنسا، عدد 8، السنة1، مارس 1988.
- «**من أين نبدأ؟**» لرولان بارت. **الأقلام**. بغداد. العراق. العدد 5، أيار، 1987. ص66-70 أعادت نشره مجلة **عيون المقالات**، عدد 12، 1989، الدار البيضاء، المغرب، ص80-93.
- «**برتولد بريشت والخطاب: مساهمة في دراسة الخِطَابية**»،رولان بارت، **شؤون أدبية**، عدد-السنة 1990. مجلة يصدرها اتحاد كتاب وأدباء الإمارات العربية.. الشارقة دولة الإمارات العربية المتحدة.
- «**تحليل نصي لحكاية: القول لفصل في حالة السيد فالدمار لإدغار آلّن بو**» لرولان بارت مع ترجمة حكاية: «**القول لفصل في حالة السيد فالدمار**» إدغار آلّن بو. **فضاءات مستقبلية**، الدار البيضاء، المغرب، العدد 2-3، السنة1، 97-103، (1996)- Barthes, Roland. «Analyse textuelle dun conte dEdgar Poe», *Sémiotique narrative et textuelle*, présenté par C. Chabrol, Paris, Larousse, 1973.
- **العلبة النيرة** (La chambre claire) لرولان بارت، ترجمة إدريس القري، مراجعة ونشر محمد البكري، منشورات مجلة **فضاءات مستقبلية**، الدار البيضاء، 1998.
- «**مقدمة ص\ز**» لرولان بارت. **مجلة سيميائيات**. (مجلة دورية محكمة، تصدر عن مختبر السيميائيات وتحليل الخطاب - جامعة وهران - الجزائر) عدد 2، 2006، وهران-الجزائر، ص123-134.

5 - من المراجع والإحالات الأُخرى الواردة في "مقدمة المترجم":

Brémond, Claude (1996): Variations sur un thème de Balzac, *Communications 63*, pp.133-158.
Pavel, Thomas (1996 a) : S/Z: utopie et ascèse, *Communications 63*. pp.159-174.
Pavel, Thomas (1996 b): Allusion et transparence. Sur le "code culturel" de *Sarrasine, Travaux de Littérature IX*, pp.297-311.
Brémond, Claude, Pavel, Thomas, *De Barthes à Balzac: fiction dune critique, critique dune fiction*, Albin Michel, Bibliothèque Albin Michel Idées, Paris, 1998.
A- Thierry Mézaille, **Que garder aujourdhui de la lecture thématique de S/Z** -La lecture littéraire, 2000, Klincksieck (V. Jouve éd.).
C- Vincent Joly-**S/Z, densité utopique dune œuvre limite**,in HERBE site consacré à R. Barthes. D - .ROLAND BARTHES, LE GRAND MALENTENDU. Article paru dans le journal *Le Monde* (édition du vendredi 24 mars 2000), reproduit in **fabula**. site de la recherche en littérature. E -

LEQUEL EST LE BON? texte a paru originellement en anglais sous le titre "Who is the real one?", *Writing the Image After Roland Barthes*, éd. Jean-Michel Rabaté, University of Pennsylvania Press, Philadelphie, 1997. Traduction Marielle Macé et Alexandre Gefen, revue par l'auteur.
P. Crowther,*Critical Æsthetics and Postmodernism* [Esthétiques critiques et postmodernisme], Oxford, Clarendon Press, 1993.:
Quian Han, "Un Roland Barthes entre le texte et l'oeuvre"; **Synergies** *Chineñ* 5, 2010, PP. 187-193.

6 - إحالات أُخرى، كمثال على البدايات المُختلفة للبحوث والأعمال في تلك اللحظة:

1 - ألتوسير، لوي: **لأجل ماركس** Pour Marx, éd. Maspéro

2 - أورباخ، إريك Erich Auerbach؛ محاكاة Mimèsis

3 - إيكو، أمبرتو: **العمل المفتوح** L'Oeuvre ouverte ؛(1965)

4 - بارت، رولان: **معجم رولان بارت** Dictionnaire de R.Barthes

5 - بروب، فلادمير: **علم تشكيل الحكاية** Propp, V. La Morphologie du conte.

6 - بريطو، لوي: **رسائل وإشارات**، Prieto, Messages et Signaux. (1966)

7 - بنفينيست، إ. **قضايا في اللسانية العامة** 1، (1966)؛
Benvéniste, E. Problèmes de linguistique générale. Gallimard

6 - جاكبسون، رومان: **شعريات**، Jakobson, R. Question de poétique, éd. du Seuil.

7 - درّيدا، جاك؛ Lécriture et la différence وDe la grammatologie

8 - دومـان، بـول P. de Man. Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust, 1979.

9 - ريفاتير، ميكائيل Riffaterre, Michael, Essais de stylistique structurale, et sémiotique de la poésie.

10 - رشارد، جان بيار: Microlectures II. Pages Paysages, Seuil, "Poétique", 1984
Microlectures I, Seuil, "Poétique" 1979.

11 - تودوروف، تزيفيتان: Todorov, T. Poétique, etc in éd. Seuil. فضلاً عن مُختلف ترجماته وبحوثه في الشعريات والنقد.

12 - لوجون، فيليب: Lejeune, Ph. تحليله لمواثيق السير الذاتية
Le Pacte autobiographique, Seuil, coll. "Poétique", 1975.

13 - لاكان. جاك. كتابات Lacan, Ecrits, éd.Seuil. 1966

14 - غـريـمـاس، أ.ج. **الـدلالـة الـبـنـيـويـة**، (1966)؛ Greimas, A.-J. Sémantique Structurale. éd. Larousse.

15 - ليفي-ستروس، كلود: **الإناسة البنيوية**

Lévi-Strauss, 1958, 1973, Anthropologie Structurale, I et II, éd. Plon.

15 - سبيتزر، ليو: Leo Spitzer: **دراسات أُسلوبية** Etudes de Style, éd. Gallimard.

16 - زليغ هاريس: «**تحليل الخطاب**»: (1952)؛

17 - لوي هلمسليف: **لأجل دلالة بنيوية** (1957)؛ Hjelmslev, L. Essais linguistiques, éd. Minuit.1966.

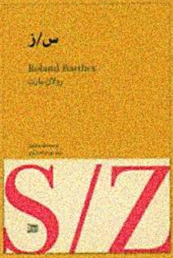
17 - مجلة Communications. 4. 1964، Haut du formulaire

المحتويات

الملحقات

أ - ملحقات المؤلف

ب- ملحقات المترجم



س/ز

تتراءى، من وراء هذا العنوان، أو الطُّغراء، قصةٌ تتميز بطابع إلغازيّ محيِّر لبلزاك- كان جورج باتاي قد أشار، منذ زمن، إلى أهميتها: هي صَرّازين Sarrasine. نصٌّ يخضع هنا للتقطيع إلى «عُجامات». مُرتَّبة إحداها تلو الأخرى، في شكل توزيع مُدوَّن على شتى السِّجلات، مُصوَّر بالمِشْعاع، و«مسموع» بالمعنى الفرويدي للكلمة.

منهجٌ في القراءة يؤدّي إلى إضفاء «التعدُّد على النقد ومضاعفته إلى تحليلٍ بنيويٍّ للسرد، وعلم للنص، وإلى تشقيقِ المعرفة الإنشائية، بحيثُ تحتلّ جميع هاته الأنشطة موضعَها في التشييد (الجماعيّ) لنظرية جوهرُها تحريرُ الدالّ».

«لقد هرسْتُ ودققتُ، وضغطتُ مجموعَ الأفكار الواردة من ثقافتي، أي من خطاب الآخرين؛ علَّقتُ، لا لأُفهِمَ وأُفسِّر، وإنما لأعرفَ ما هذا القابل للفهم؛ اعتمدتُ، في كل هذا، باستمرارٍ على ما كان يُتَحدَّث به حولي».

رولان بارت

موضوع الكتاب نقد أدبي

موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com

دار المدار الإسلامي
توزيع حصري

ISBN 978-9959-29-628-3
9 789959 296283